

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Zuzana Smolová

Využití masky v metodě Jacquesa Lecoqa

Use of Mask in the Jacques Lecoq Method

Praha 2010 vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala za cenné rady a kritické připomínky Mgr. Martinu Švantnerovi. Mé další vřelé díky patří Nathalii Pavlatě za její podnětné a inspirující pedagogické vedení při studiích Lecoqovy metody.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citované literatury.

V Praze dne 30. června 2010

Zuzana Smolová.....

Anotace

Práce se zabývá otázkou využití masky v metodě Jacquesa Lecoqa. Ve své první části seznamuje s obecnými principy Lecoqovy metody, s její strukturou a náplní. V druhé části zasazuje metodu do kontextu francouzského divadla dvacátého století a na pozadí Lecoqova životopisu poukazuje na klíčové spojitosti. Třetí, hlavní část je věnovaná podrobné studii konkrétních druhů masek, které jsou v metodě používány. Je zde popsán způsob práce s těmito maskami i jejich význam v rámci hereckého tréninku.

Klíčová slova

Maska, Jacques Lecoq, metoda Jacquesa Lecoqa, neutrální maska, expresivní maska, charakterová maska, larvální maska, counter-mask, užitná maska, commedia dell'arte

Annotation

The theme of my thesis is the use of mask in the Jacques Lecoq method. The first part focuses on general principles of Lecoq's method, its structure and content. The second part deals with the method in the context of 20th century French theatre. This part also concerns with some important connections regarding J. Lecoq's professional experiences with French theatre and his own work. In the last part, the attention is paid to a detailed study of particular types of masks which are used in the method. Finally, as a description of the way of work with these masks follows with a special focus on their meaning in actors' training.

Key words

The Mask, Jacques Lecoq, The Method of Jacques Lecoq, Neutral mask, Expressive mask, Character mask, Larval mask, Couter-mask, Utilitarian mask, Commedia dell'arte

OBSAH

| | |
|---|-----------|
| 1. ÚVOD..... | 5 |
| 2. METODA JACQUESA LECOQA..... | 6 |
| 3. CESTA K METODĚ: JACQUES LECOQ, PŘEDCHŮDCI A SPOJITOSTI..... | 13 |
| 4. MASKY V METODĚ JACQUESA LECOQA | |
| 4.1 NEUTRÁLNÍ MASKA..... | 19 |
| 4.2 EXPRESIVNÍ MASKY..... | 26-43 |
| 4.2.1 charakterové masky..... | 26 |
| 4.2.2 larvální masky..... | 33 |
| 4.2.3 counter-mask..... | 35 |
| 4.2.4 masky užité..... | 36 |
| 4.2.5 commedia dell'arte – půlobličejové masky..... | 38 |
| 5. ZÁVĚR..... | 44 |
| 6. BIBLIOGRAFIE..... | 48 |
| 7. PŘÍLOHA..... | 49 |

ÚVOD

Práce se zabývá otázkou užití masky v metodě Jacquesa Lecoqa. Herecká technika Lecoqovy metody klade na první místo svého zájmu **tělo**. Cvičení, která se v rámci tréninku objevují, jsou proto zaměřena na rozvoj pohybových a fyzických výrazových schopností hercova těla. Masky je zde využívána jako pomůcka při hereckém tréninku. Cílem této práce je osvětlit, v čem spočívá přínos práce s maskou a co všechno se herec může díky masce naučit. Divadelní maska je fenomén objevující se v mnoha kulturách a kontextech, a proto také obrátíme pozornost na specifika masek užívaných v Lecoqově metodě.

Za pomoci kriticko – historické metody se práce bude snažit podrobně přiblížit druhy masek a jejich specifické využití v rámci hereckého tréninku, který je součástí Lecoqovy metody. V první kapitole se budeme zabývat obecnými principy této metody a seznámíme čtenáře se strukturou a náplní Lecoqovy školy.

Druhá kapitola si bere za cíl představit metodu v kontextu francouzského divadla začátku dvacátého století a na pozadí životopisných údajů J. Lecoqa hledá spojitosti mezi jeho metodou a činností jiných francouzských divadelních tvůrců.

Třetí a zároveň poslední část je zaměřena na ústřední téma této práce. Tato část se dále větví na dvě podkapitoly. Ta první zpracovává téma *neutrální masky* a ta druhá se zabývá maskami *expresivními*. Podkapitola expresivních masek zahrnuje další dílčí okruhy a to: *charakterové masky*, *larvální masky*, *kontra masky*, *užitné masky* a *masky commedie dell'arte*.

METODA JACQUESA LECOQA

„Vše je v pohybu“

Jacques Lecoq

Jacques Lecoq, herec, režisér a pedagog se narodil 15. prosince 1921 v Paříži a zemřel 19. února 1999. V roce 1956 založil v Paříži svou vlastní mezinárodní školu, ve které postupně vyvinul metodu, která je určená pro kreativní rozvoj divadelních tvůrců. Lecoqova metoda zahrnuje herecký trénink, ale je zaměřená i na autorskou tvorbu, režii, scénografii a tvůrčí psaní. Studium na Lecoqově škole je rozloženo do dvou let, přičemž do druhého ročníku postupují jen vybraní studenti.

Během studia je největší pozornost věnována cvičení **improvizace** a **analýze pohybu**. Tyto dva hlavní okruhy zájmu jsou studovány souběžně a jsou základem pro další, konkrétnější práci se specifickými divadelními žánry jako je melodrama, commedie dell'arte, bouffons, klaunérie a antická tragédie. Těmto žánrům je věnován celý druhý ročník.

Neopominutelnou součástí Lecoqovy metody jsou tzv. *auto-cours*. Žáci dostanou na začátku týdne téma, které v malých skupinách, či samostatně zpracují a na konci týdne představí konečný tvar svým spolužákům a učitelům, kteří zhlédnuté minipředstavení podrobí kritice. Studenti nejsou rozděleni do jednotlivých oborů. Všichni procházejí stejnými cvičeními a při společné tvorbě mají možnost vyzkoušet si vše, od hraní po šití kostýmů. Auto-cours všestranně rozvíjí studenty, pěstují v nich cit pro skupinovou autorskou tvorbu a dávají jim možnost zabývat se již od počátku základními otázkami ohledně stavby a fungování dramatické situace, která je takřikajíc

základní stavební jednotkou inscenace. Studenti navíc mají možnost vyzkoušet si funkčnost cvičení z hereckého tréninku přímo v praxi.

V Lecoqově metodě je možné vysledovat několik základních principů, skrze které Lecoq přistupuje k herectví a divadelní tvorbě obecně. Jeho metoda je otevřená experimentům. Nechává studenty získávat vlastní zkušenosti, tím, že nabízí možnost samostatného objevování. Učitel většinou zadá jednoduchý úkol, který dál nekomentuje a nechá studenty danou oblast prozkoumat. Později může zadání doplnit, či vysvětlit, ale zásadní je fakt, že žák experimentuje, zkouší a dělá chyby, které jsou podle Lecoqa důležitou součástí celého procesu.

Obecně by se dalo říci, že struktura metody určuje postup od nejjednodušších věcí ke složitějším a komplexním, tzn., že žáci nezačnou se zkoušením celovečerní hry, ale přirozeně začnou malými, dílčími úkoly. Lecoqova škola je, jak již bylo výše řečeno, mezinárodního charakteru a lidé, kteří ji přichází studovat, mají již většinou ve své zemi vystudovanou školu s divadelním zaměřením, nebo mají zkušenosti z různých seminářů a workshopů. Jejich zkušenosti jsou, přirozeně rozdílné, a proto je nutné „naladit je na stejnou vlnu“ a nalézt společný divadelní jazyk. Tento jazyk nutně vychází (už kvůli jazykové bariéře) z tradice fyzického herectví. Studenti začínají drobnými improvizacemi - psychologickou hrou beze slov a poté následuje práce s neutrální maskou¹, která má za úkol „očistit“ jejich tělo od pohybových stereotypů a aktivizovat je.

Tělo je v Lecoqově pojetí základem herecké práce. V rámci fyzického tréninku se využívá dramatická akrobacie, žonglování a především různá cvičení analýzy pohybu. Při analýze pohybu se studenti učí odhalovat fungování pohybu lidského těla. Lecoq byl toho názoru, že každá fyzická technika se musí posléze přerodit v dramatický výraz, že jinými slovy řečeno, jakákoli fyzická akce musí mít dramatické opodstatnění.

¹ Viz kapitola *NEUTRÁLNÍ MASKA*

Jinými slovy - přirozená dynamika pohybu musí přestoupit do charakteru i do dramatické situace.²

Studenti začínají s analýzou pohybů jako je tahání, tlačení, chůze, skákání, lezení, běhání, nošení, zdvihání atd. Podle Lecoqa je základním pohybem člověka, zvířat i dějů v přírodě vlnění – *undulation*, obrácené vlnění – *inverse undulation* a „rozkvět“ - *eclosion*.³ Tyto tři základní principy jsou analogické s různými maskami, které Lecoq ve své metodě používá, a o kterých bude pojednáno později. Prozatím jen můžeme nastínit, že *eclosion* je analogický s neutrální maskou, *undulation* s expresivní maskou a *inverse undulation* koresponduje s kontra – maskou. Analyzovaný pohyb studenti zkusí provádět v různém rozsahu. Zkusí dělat pohyb v krajních maximálních polohách, nebo minimalisticky, pomalu či rychle.

Stejně tak je v těchto cvičeních pozornost věnována dechu. Studenti zkoumají rozdíl v daném pohybu, který udělají se zatajeným dechem, ve výdechu, při nádechu, nebo při plynulém, klidném dýchání. Jak dech ovlivňuje dramatické opodstatnění pohybu, ukazuje Lecoq na následujícím příkladu: „*Student si má představit, že se loučí se svým přítelem. Zvedne ruku nad hlavu a zamává.* Pokud je pohyb proveden tak, že se při nádechu ruka zvedne a při výdechu se vrátí zpět do svislé polohy, pak vyzní toto loučení radostně. Pokud je ale pohyb proveden s opačným použitím dechu, tedy ruka se zvedne při výdechu a spustí se s nádechem, pak bude emocí loučení smutek. Jinou možností je např. nádech, zadržný dech, provedení pohybu a po úplném dokončení výdechu. Tento způsob provedení připomíná fašistický pozdrav.“⁴

Po cvičeních vlnění a rozkvetu a tahání a tlačení následuje práce s „devíti postoji.“⁵ Lecoq píše, že když začal pracovat s neutrální maskou, potřeboval vymyslet sérii *postojů*, které by poskytli strukturu pro pohyb, který překračuje hranice přirozeného gesta. Jedná se o stálé, nehybné postoje, které by mohly být začátkem, nebo

² Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 15.

³ Viz obraz. příloha obr. č. 1

⁴ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 76-77.

⁵ Viz obraz. příloha obr. č. 2.

koncem pohybu, nebo jeho klíčovým bodem.⁶ Toto cvičení učí přesnosti pohybu, a ačkoliv se jedná o pohyb umělý a nepřírozený, slouží k zdokonalení pohybu přirozeného. Devět postojů je trénováno opět v různých variantách. Studenti znovu zkouší maximalizovat a minimalizovat pohyb, hledat hranice rovnováhy a experimentovat s dechem. Dech je v cvičeních analýzy pohybu důležitou součástí. Každý pohyb, který je na scéně proveden, by měl mít, podle Lecoqa, dramatické opodstatnění. Dech je činitel, který dokáže měnit výraz a význam pohybu. Lecoq uvádí příklad na třetím postoji nazvaném *The grand Harlequin*. Je to postoj, při kterém je pánev tlačena dozadu, trup se mírně předklání, přední noha je natažená a zadní v mírném pokrčení. Tento postoj asociuje úklonu - uctivost, ale stejně by mohl znamenat bolest žaludku či strach.⁷ Z toho vyplývá, že existuje mnoho variant významů, které může tento postoj mít, ale jaký to nakonec bude, to závisí právě na dechu a způsobu provedení.

Cvičení analýzy pohybu se dále vtahují na lidské činnosti. Lecoq nazývá tuto oblast *action mime*. Studenti hrají všechny improvizace v prázdném prostoru, a proto musí zvládnout vytvořit prostředí, ve kterém se improvizace odehrává, bez jakýchkoliv rekvizit. Jsou tedy „nuceni“ „mimovat“ prostor i veškeré předměty v něm. Nejedná se ovšem o polopatickou pantomimu, ale o ekonomickou formu předvedení fyzické činnosti, která by měla divákovi poskytnout jen tolik záchytných bodů, aby pochopil, o co se jedná. Lecoq došel k názoru, že veškerý lidský pohyb se dá rozložit do dvou základních akcí, kterými jsou tahání a tlačení. Rozdílné jsou jen směry, kterými jsou tyto pohyby prováděny. V rámci analýzy pohybu se studenti učí mimovat dvacet sedm konkrétních činností např. „lezení přes vysokou zeď“, „vzpírání“, „převozníka“, „práskání bičem“, „hod diskem“ atd.

Po lidských činnostech se studenti dále zabývají analýzou pohybu v přírodě. Zkoumají dynamiku čtyř přírodních elementů (voda, oheň, vzduch a země), různých

⁶ viz LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 76.

⁷ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 77.

materiálů (např. olej, sklo, dřevo, guma, písek,...) a zvířat. S těmito třemi okruhy se studenti zabývají i v cvičeních *ztotožňování*, o kterém bude pojednáno podrobněji níže v kapitole „masky“. Od konkrétních lidských činností (lezení, vzpírání atp.) se práce s analýzou dynamiky pohybu v přírodě začíná odklánět na pole vyžadující schopnost imaginace na abstraktnější úrovni. Studenti v prvním ročníku pracují i na prozkoumávání dynamiky barev, světla nebo architektury, kterou se snaží vyjádřit vlastním tělem. Zde už herec nemůže být omezen gesty a pohyby, které mají zakotvení v každodenním životě, ale musí tyto hranice přesáhnout. Pokud se student snaží zachytit dynamiku určité barvy nebo stavby, neznamena to, že pohybově ilustruje konkrétní obraz, ale na základě emoce, kterou daný objekt vyvolal, se pokusí mimovat jeho dynamiku abstraktním pohybem. Podobným způsobem posléze studenti pracují s poezií, výtvarnými díly a hudbou.

Dalším výrazným rysem Lecoqovy metody je zaměření na pozorování okolního světa. Lecoq nechce po herci, aby se zaměřoval na svůj *vnitřní svět*, ale aby uměl dobře pozorovat *svět vnější*. Lecoq píše, „že v herecké práci je hledání duchovního blaha a sebeobjasnění (*self-enlightenment*) jen málo přitažlivé. Ego je zde přebytečné. Mnohem zajímavější je pozorovat, jak se lidé, zvířata a věci hýbou, a jak se to v nás odráží (...) Lidé objevují sebe, v tom, jak pevně dokážou uchopit okolní svět a pokud mají studenti tuto speciální vlastnost, to se ukáže právě v onom odrazu.“⁸ Lecoq nezastával techniku psychologického herectví.⁹ Chtěl, aby herec dokázal udržet odstup mezi svým egem a hranou postavou, protože to jediné mu ji umožní zahrát dobře. Lecoq dodává, že „herci obvykle hrají špatně ve hrách, které ztvárňují starosti, které jsou jim blízké. Herci v takových případech začnou mluvit nevýrazným hlasem, protože si „drží část textu“ v sobě a nejsou schopni předat ho publiku. Z toho vyplývá, že ani víra či ztotožnění s postavou není dostatečné. Postava musí být jednoduše zahrána.“¹⁰

⁸ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 19.

⁹ Ve smyslu hledání zdroje kreativity v emocionální paměti či jak píše Lecoq, psychologické herectví, ve kterém se „slzy života mísí se slzami iluze“.

¹⁰ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 19.

Schopnost pozorovat okolní svět – lidi, zvířata mohou studenti dále využít v divadelní tvorbě. Lecoq spojuje dynamiku života – světa s dynamikou, která je obsažena v divadle. Je toho názoru, že stejná, živoucí dynamika okolního světa by měla být přítomná i v každém divadelním představení či v improvizaci. Tento princip převedení přirozené dynamiky pohybu do charakteru či situace, je to, co dělá postavu nebo dramatickou situaci „pravdivou a přesnou“. Učitel, který pozoruje své žáky při improvizaci, má za úkol formulovat svoje pozorování. Kritéria, která při tom používá, se vztahují právě k dynamice a rytmu pohybu. Učitel tedy nehodnotí improvizaci, či její části jako dobré či špatné, ale říká, co bylo příliš dlouhé, nebo krátké, co zajímavé (výstižné a sdělné) a co ne. Všechny komentáře směřují k pohybu a k jeho organické, živoucí struktuře, která by se měla promítnout do improvizace/dramatické situace. Jak Lecoq dodává: „Nebude to znít zrovna skromně, ale jediné, co nás zajímá, je to, co je přesné a pravdivé: umělecký pohled, emoce a barevná kombinace. Všechny tyto estetické elementy mohou být základem pro každou trvalou práci v umění.“¹¹

Mohlo by se zdát, že spojování divadla s okolním světem je pro studenty/herce omezující, že postrádá možnost tvůrčího pohledu a vlastního názoru, ale není tomu tak. Toto spojení je v podstatě podobné hledání neutrálního postoje při práci s neutrální maskou. I zde se jedná o to, nalézt „perfektní harmonii“. Lecoq píše, že se obrací k pozorování přírody a člověka, protože pevně věří, že existuje platónský „strom všech stromů“.¹² Jinými slovy, věří v objektivní existenci ideálního stromu, který se odráží ve všech ostatních stromech, a to, co je důležité, vystihující a charakteristické, by měl být herec schopen zpozorovat a přenést do své hry. Pokud se s tímto herec naučí pracovat, o to snadněji pak bude tvořit „stromy konkrétní“.

Lecoq vychází z předpokladu, že lidské tělo je schopné vstřebat obrazy z okolního světa a znovu je skrze sebe, skrze pohyb „vydat“. Jak podotýká, „pohyb je víc než otázka pokrytí mezery mezi bodem A bodem B. Důležité je, jak je tato mezera

¹¹ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 19.

¹² Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 20.

vyplněna. Dynamika podtrhující celé mé učení je vztah mezi rytmem, prostorem a silou. Musí být porozuměno základním zákonitostem pohybu lidského těla: rovnováze, nerovnováze, odporu, vyrovnaní, akci a reakci.“¹³

Pravidla či zákonitosti pohybu řídí podle Lecoqa všechny dramatické situace a dokonce i text divadelní hry. Existuje zde vztah mezi vnějším a vnitřním pohybem. I slovo, je pohyb. „Je to gesto modulované uvnitř organizovaného zvuku. Slova ovládají skrze svůj zvuk dynamiku materiálů, obrazů a činnosti.“¹⁴ Jinými slovy zvuk slova – jeho fyzické vyjádření je spojené s tím, co označuje. Podle Lecoqa si každá národnost nese ve svém jazyce „fyzické“ spojení mezi slovem a objektem, které samozřejmě vidí odlišně. „Např. Francouzské slovo *beurre* připomíná jemný, mírně se roztékající materiál. Naproti tomu anglické *butter* asociuje suché a tuhé „*butter*“ v lednici.“¹⁵ Lecoqova práce s verbální složkou začíná opět analýzou, kterou Lecoq nazývá „hledání těla slova.“ Jedná se opět o nalezení mimo-dynamiky slova podobně, jako tomu bylo u barev a architektury.

¹³ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 21.

¹⁴ LECOQ, J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: ROUTLEDGE, 2006, s. 92.

¹⁵ LECOQ, J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: ROUTLEDGE, 2006, s. 92-93.

CESTA K METODĚ: JACQUES LECOQ, PŘEDCHŮDCI A SPOJITOSTI

Lecoq se od svého mládí věnoval sportu, a jak píše, jednou si uvědomil, že je fascinován geometrií a abstraktností sportovního typu pohybu, a že v něm nalézá zvláštní fyzickou poezii.

V roce 1941 se Jacques Lecoq, v rámci studia tělesné výchovy¹⁶, seznámil s Jeanem-Mariem Contym, který byl jeho učitel. Jean-Marie Conty byl přítel Antonina Artauda a Louise Barraulta a pomohl Barraultovi založit školu *L'Education par le jeu dramatique*, která pracovala s nekonvenční metodou hereckého tréninku. Setkání s Contym a Barraultem a s jejich divadelní školou přivedlo Lecoqa k myšlence propojení sportu a divadla. Lecoq podotýká, že zásadní zážitek, který ho upoutal k divadlu, byl to, když viděl Barraulta hrát scénu „kročení divokého koně“, která pocházela z inscenace *Okolo matky*.¹⁷ Před tím, než vznikla tato inscenace, spolupracoval Barrault s mimem Étienne Decrouxem¹⁸ v Dullinově¹⁹ *Atelieru* na prozkoumávání techniky mimu. Barrault chtěl, aby se herec stal totálním nástrojem, který je schopen vsugerovat i zvíře i jezdce. Vyjádřit současně Podstatu i Prostor.²⁰ V Lecoqově metodě je mim chápán podobným způsobem. Lecoq nechtěl po studentech, aby napodobovali, ale aby se ztotožnili (viz kapitola metoda). Zároveň, podobně jako Barrault, Lecoq neodděluje mim od ostatních možných divadelních výrazových prostředků, ale vnímá ho jako základ herecké techniky.

¹⁶ Studoval na Bagatelle college

¹⁷ Scénář k této inscenaci napsal Barrault v roce 1935 podle románu Williama Faulknera *Když jsem umírala*. Antonin Artaud napsal k představení recenzi, kterou pak otiskl ve své knize *Divadlo a jeho dvojec*.

¹⁸ Viz níže.

¹⁹ Charles Dullin, žák Jacquesa Copeaua, založil *Divadlo Ateliér* v roce 1921, které mělo sloužit jako laboratoř dramatických experimentů.

²⁰ Viz HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 167-168.

První divadelní trénink absolvoval Lecoq s organizací, která se nazývala *Travail at Culture* (práce a kultura). Jeho učitelem byl Claude Martin, žák Charlese Dullina (žák Jacquesa Copeaua). Lecoq se zde setkal s improvizací a výrazovým tancem. V tomto období zakládá Lecoq s přáteli skupinu *Les Aurochs* (Zubři), se kterou hrají improvizovaná představení. Podíváme-li se blíže na činnost Ch. Dullina, nalezneme mnoho spojitostí mezi fungováním jeho *Divadlem Atelier*, které sloužilo jako laboratoř pro zkoumání hereckých technik a Školou J. Lecoqa. Dullin využíval ve své laboratoři improvizaci, práci s půlobličejovou i celoobličejovou maskou, dělal s herci cvičení, která nazýval „hlasy světa“ – cvičení, která připomínají Lecoqův požadavek pozorování okolního světa, pracoval s temporytmem, ztotožňováním skrze rytmus, ne skrz nápodobu a prozkoumával rozdílné herecké techniky.²¹

Po osvobození Francie v roce 1944 hrál Lecoq s novou skupinou *Les Compagnons de la Saint-Jean* na demonstracích a oslavách příjezdů válečných hrdinů. Při jedné takové příležitosti viděl hrát Lecoqa Jean Dasté (žák Jacquesa Copeaua) a nabídl mu, jestli se nechce připojit k novému divadlu, které zakládá. Lecoq souhlasil. Skupina se jmenovala *Les Comédiens de Grenoble* a vycházela ze zkušeností *Copiovců*²² a Jacquesa Copeaua. Tímto se stal Lecoq profesionálním hercem.

V Grenoble se při fyzickém tréninku poprvé setkal s divadelní maskou. „Noble mask“, kterou používal Jean Dasté jako učební pomůcku, byla maska, na jejímž základě Lecoq vyvinul svou „neutrální masku“. Lecoq zmiňuje, že setkání s touto maskou pro něj bylo zásadní, jakož i seznámení s divadlem Nó skrze hru, kterou režíroval Dasté se svojí ženou.

Jak je již z předchozího nástinu patrné, Lecoq se během svých „učednických let“ setkával s divadelníky, kteří svou tvorbou a pedagogickou činností rozvíjeli odkaz

²¹ Viz DEÁK, F. *Antonin Artaud and Charles Dullin: Artaud's Apprenticeship in Theatre*. In *Educational Theatre Journal*, October 1977, Vol. 29, No. 3, s. 345-354.

²² Copiovci: divadelní soubor (1924-1929), který tvořili žáci Jacquesa Copeaua

Jacquesa Copeaua. Jacques Copeau otevřel v roce 1915 školu²³ zaměřenou na výchovu herců při divadle *Starý holubník*. Programem školy bylo cvičení rytmiky, pantomimy, fyzického výrazu, práce s maskou a improvizace. Michel Saint-Denis, synovec J. Copeaua, jeho žák a pokračovatel (člen a zakladatel *Copiovců* a souboru *Compagnie des Quinze*) popsal událost, která vedla Copeaua k začlenění masky do programu výchovy herců. „Stalo se to před mnoha lety ve *Vieux Colombier* (ve *Starém holubníku*), když mladá herečka zdržovala zkoušku, protože nedokázala překonat sebeuvědomění a vyjádřit pocit dramatické postavy příslušným fyzickým jednáním. Jacquesu Copeauovi, který režíroval, se nechtělo čekat, až si odpočine, přikryl jí tvář šátkem a donutil ji scénu opakovat. Úspěch se dostavil, byla schopna tělem vyjádřit to, co po ní chtěl téměř okamžitě.“²⁴ Maska, která byla na základě této zkušenosti zhotovena, a kterou Jean Dasté nazývá „noble mask“, v sobě nese čtyři údobí lidského života. Je to maska se zřetelnými rysy a slouží pouze pro herecká cvičení. Spojitost Copeauovy masky s neutrální maskou J. Lecoqa je zřejmá.

Copeau směřoval k vytvoření „nové komedie“, která měla vycházet z tradice *commedie dell'arte*, v níž se také používají masky. Z toho vyplývá, že typ herectví, který chtěl obnovit, čerpal z improvizací, hravosti, ale byl založený i na zvládnutí techniky. Jak podotýká Miloš Mistrík, Copeau preferoval monolitost postav (na rozdíl od realistického a psychologického herectví, které rozdrobuje postavu a opisuje i její nejjemnější duševní zápasy a rozpory), a proto hledal inspiraci u *commedie dell'arte*, v klaunských výstupech bratrů Fratelliniových či v japonském divadle Nó.²⁵ Lecoq se díky Copeauovým žákům dostává k divadelní improvizaci a práci s maskou, ale s *commedii dell'arte*, která je také součástí jeho metody, přichází do styku až později.

²³ Škola neměla dlouhého trvání. V roce 1916 odjíždí Copeau se souborem do Spojených států, ale po jeho návratu v roce 1919 je její činnost opět obnovena.

²⁴ SAINT-DENIS, M. *Výchova pro divadlo*. Brno: JAMU, 1989, s. 82.

²⁵ Viz MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho starý holubník*. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť: veda, 2006, s. 198-199.

Po dvou letech v Grenoble se Lecoq přesunul jako učitel fyzického výrazu do Německa (Koblenz). Učil v rámci programu, který měl stmelit mladé lidi z Francie a Německa. Po šesti měsících odjel do Paříže do školy *L'Education par le jeu dramatique*, kterou vedl již zmiňovaný Conty.²⁶ Lecoq zde učil jeden rok (do roku 1948) a poté přijal nabídku od režiséra Gianfranca de Bosio a jeho spolupracovníka Lieta Papafata na práci na italské univerzitě v Padově. V Itálii nakonec zůstal celých osm let. Bylo to období, kdy prozkoumával možnosti mimu, hrál, režíroval, pracoval jako choreograf, učil a blíže se seznámil s tradicí commedií dell'arte. Poznal zde sochaře Amleta Sartoriho, který vyráběl masky pro commedii dell'arte, a který pro Lecoqa později vytvořil prototyp neutrální masky.

Lecoq strávil v Padově tři roky a poté se přestěhoval do Milána. Dostal zde nabídku od divadla *Piccolo Teatro*²⁷, aby vytvořil choreografii pro chór do inscenace Sofoklovy Elektry a následně získal místo učitele v *Piccolo drama school*. V rámci přípravy choreografie odjel dělat výzkum antického chóru na Sicílii. Lecoq píše, že v té době byl chór většinou ztvárňován tancem v expresionistickém stylu. On měl za úkol najít jiný způsob, jakým by se s chórem dalo na scéně zacházet. Měl nalézt nová gesta a vymyslet způsob pohybu chóru po scéně. Tato zkušenost se později promítla do jeho metody.²⁸

Škola, která vznikla při *Piccolo Teatro* byla založena na výuce fyzického výrazu, improvizaci a práci s maskou. Zde Lecoq postupem času vytvořil koncepci své metody. Jeho učení zahrnovalo oblast mimu,²⁹ divadelní akrobacie, burlesky, antické tragédie, identifikace s přírodou, analýzu pohybu a manipulaci s předmětem.

²⁶ Vedle Contyho byli členy: Jean-Louise Barrault, Alain Cuny, Claude Martin, André Clavé, Marie-Hélène Dasté a Roger Blin.

²⁷ *Piccolo teatro* založené v roce 1947 v Milánu Paolem Grassim a Giorgiem Strehlerem bylo silně protifašistické a zaměřovalo se na diváka z pracující třídy.

²⁸ Antický chór a hrdina je jednou z oblastí druhého ročníku Lecoqovy školy.

²⁹ Lecoqův přístup k mimu byl specifický. Přikláněl se k přirozenému lidskému pohybu. Vyhraňoval se vůči čistému mimu Étienna Decrouxe, který byl v té době uznávaným mimem. Lecoq píše, že byl zděšený, když poprvé viděl Decrouxe na scéně. Mechanické pohyby a hlasité dýchání mu prý připomínaly řev železáře. (viz LECOQ, J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: ROUTLEDGE, 2006, s. 97.)

V roce 1956 se Lecoq vrátil do Paříže a pátého prosince otevřel školu, kterou nazval „Škola mimu“ s dodatkem „herecký trénink“. Později ji ale přejmenoval na „Školu mimu, pohybu a divadla“, což jasněji vyjadřovalo širší zacílení. Dnes škola nese název „Mezinárodní divadelní škola Jacquesa Lecoqa.“

Oblasti mimu se Lecoq podrobně věnoval v období svého působení na univerzitě v Padově a znovu se ke svému výzkumu vrátil v roce 1959, kdy se svými žáky (Lilianne de Kermadec, Héléne Chatelain, Nicole de Surmont, Philippe Avron, Claude Evrard, Isaac Alvarez a dalšími) založil společnost, se kterou zpracovali projekt zaměřený na ukázkou rozdílných možností mimu. Představení zahrnovalo maskovaný chór, figurativní mim, bílou pantomimu, komické číslo, melodrama a commedii dell'arte. V dalších letech se už Lecoq věnoval jen pedagogické činnosti. Jeho škola nevznikla při konkrétním divadle pro potřebu vychovat herce, jako to bylo v případě J. Copeaua a jeho Starého Holubníku a jako to bylo i v mnoha případech jeho žáků (Ch. Dullin – *Divadlo Atelier*, Michel Saint-Denis – *Copiovci* a *Compagnies des Quinze*, Jean Dasté – *Comédiens de Grenoble* atd.). Lecoqa zajímaly především experimenty a divadelní výzkum. S novými a novými žáky si ověřoval, zda jeho poznatky fungují a nikdy nepřestal svou metodu rozvíjet. Nejhorší, co by se prý mohlo stát, bylo to, že by ustrnula.

Od počátku Lecoqovy školy byla její součástí práce s neutrální maskou, trénink fyzického výrazu, commedie dell'arte, řecká tragédie, bílá pantomima, figurativní mim, expresivní masky a dramatická akrobacie. Brzy byla připojena verbální improvizace a tvůrčí psaní a v roce 1962 larvální masky a klaunérie. V dalších letech Lecoq připojil také melodrama, bouffons a cartoon mim³⁰. Škola byla několikrát přestěhována a až

³⁰ cartoon mim je založený na technice herectví němého filmu. Herec ale hraje v prázdném prostoru a veškeré obrazy – prostředí, věci, lidi, vytváří pouze vlastním tělem. Např. pokud herec hraje postavu, která jde se svíčkou do sklepa, musí představovat jak onu postavu, tak i plamen svíčky, i stín na stěně.

v roce 1976 našla stálé místo (Faubourg-Saint-Denis, 57. ulice). Dřívější boxerské centrum a tělocvična pro gymnasty je sídlem Lecoqovy školy dodnes.³¹

³¹ Viz LECOQ, J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: ROUTLEDGE, 2006, s. 95-125.; LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 3-13.

MASKY V METODĚ JACQUESA LECOQA

NEUTRÁLNÍ MASKA

„Neutrální maska je dno moře a expresivní masky jsou vlny.“

J. Lecoq

V Lecoqově metodě zaujímá práce s neutrální maskou³² důležité místo. Tvoří základ k další práci s jinými typy masek, ale i k herectví bez masky. V prvním ročníku Lecoqovy školy se s ní žáci setkávají hned po první oblasti studia, jíž je psychologická hra beze slov.

Studenti se učí prostřednictvím improvizovaných etud vytvářet jednoduché situace ze života (např.: V metru, Nemocnice, Školní třída atp.). Zkouší vytvářet reálná prostředí v prázdném prostoru bez rekvizit, uvědomovat a osvojovat si tempo a rytmus situace. V této počáteční fázi studia Lecoq zkoumá **ticho**, které je podle něj podhoubím pro **slovo**. Slovo se z ticha rodí a ticho tu opět je, když už není co říct.³³ První etudy jsou zaměřené na situaci před „zrozením“ slova.

Jinou možností, ve kterou může ticho vyústit, je akce, a to akce tělesná. Akce, jednání, které vyrůstá z reakce na podnět z okolního světa. Tak vzniká podle Lecoqa „pravdivá“ hra. Jak podotýká, „vnitřní svět je odhalen skrze proces reakce vyprovokované okolním světem. Herec si nesmí dovolit spoléhat se na vnitřní hledání sensitivity, paměti, hledání světa dětství.“³⁴ Lecoq není zastáncem metody probouzení a budování emocionální paměti. Jeho metoda se odvíjí od práce s tělem a pozorování

³² viz obrazová příloha, obr. č. 3.

³³ Viz LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 29.

³⁴ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 30.

zákonitostí okolního světa, které uplatňuje v dramatických situacích. V metodě, která se opírá o paměť těla, se totiž emocionální paměť jeví nespolehlivě. Akce, která nastane reakcí na podnět z vnějšku (okolí) je nutně tělesná. Jinými slovy Lecoq dává primát tělu. Vnitřní pohnutí vyjádří herec skrze vnější projevy, které jsou úzce svázány s rytmem a dynamikou pohybu. Jinak řečeno, herec hledá dynamiku situace, která je primárně nahlížena přes tělesný pohyb. Tento leitmotiv ostatně prostupuje celou metodou J. Lecoqa a budeme se k němu ještě několikrát vracet. Nikoliv náhodou je hlavním tématem prvních improvizací „čekání“. Situace, která je důvěrně známá každému.

Po těchto úvodních cvičeních následuje seznámení s neutrální maskou. „Neutrální maska je předmětem se zvláštní charakteristikou. Je to tvář, kterou nazýváme neutrální, perfektně vyvážená maska, která vyvolává fyzický pocit klidu. Když je tato maska nasazena na tvář, je schopná předat zkušenost stavu neutrality, který předchází akci, stavu otevřeného vnímání všeho kolem nás, bez vnitřního konfliktu.“³⁵

Neutrální maska se používá pouze pro účely hereckého tréninku. Neexistuje žádné „neutrální divadlo“, kde by mohla být využita. Je to „pouze“ pomůcka, která učí herce uvědomovat si své tělo. Pomáhá odstraňovat stereotypní pohybové manýry a uvádí herce do „bodu nula“, neutrálního stavu, který herci znemožní dopředu promýšlet následující akci, a donutí ho setrvat v přítomném okamžiku. „Pohyb, který provede, provede bez zapojení vůle napětí a zaměření... Neutrální maska umožňuje, aby impuls k vnějšímu pohybu nebyl blokován tělesnou i racionální překážkou /skrytou myšlenkou nebo intencí/.“³⁶ Shrňme-li to, neutrální maska de facto připravuje herce k herectví bez masky.

Tato maska se ani neusmívá, ani se nemračí, jednoduše není expresivní. Její tvář je jednoduchá, jakoby obyčejná, nevyjadřuje žádné pohnutí ani konflikt. Její rysy jsou symetrické. Neutrální maska zakrývá celý obličej, v ústech a v nose jsou nepatrné

³⁵ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 36.

³⁶ HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 135.

otvory a herec v ní nikdy nemluví. Oční otvory jsou velké a odhalují i okolí oka. Mohlo by se zdát, že neutrální maska připomíná bílou karnevalovou masku.³⁷ Ve skutečnosti je ale neutrální maska jejím pravým opakem. Lecoq označuje bílou karnevalovou masku za mrtvou, která nemá s tou první co dočinění.

Neutrální masky, které Lecoq ve své škole používal (a jsou používány dodnes) jsou zhotoveny z kůže a mají hnědou barvu. Vytvořil je pro něj Amleto Sartori a byly inspirované „urozenou“ maskou (*noble mask*), kterou používal Jean Dasté. Důležitým kritériem, které musí neutrální maska (i masky ostatní) splňovat je, že nesmí pevně přiléhat k obličeji. Podle Lecoqa by měla být vždy o něco větší, než je hercův obličej a měla by mít od tváře malý odstup, který je nutný, pokud má herec v masce hrát.

Neutrální maska je obvykle vytvářena v páru, pro muže a pro ženy. „Styly modelování se liší podle osobního uvážení každého z tvůrců. Na Sartoriho masce, kterou používal Lecoq, jsou dominantní dvě ostré linie definující nos, které pokračují dále a formují obočí. Tato maska se zdá některým pozorovatelům spíše abstraktní. Hepburnova maska je lehčí v obrysech a je více naturalistická: detailní kontury nosu, očí, líček a obočí dávají pocit živého masa a svalstva. Tragické masky Saint-Denise, které byly používány pro stejné účely, jako neutrální maska jsou jednoduché a harmonické, masky které reprezentují čtyři věky člověka.“³⁸ Pro Budilovu divadelní školu (divadelní škola metody Jacquesa Lecoqa v Čechách) vytvořila neutrální masku česká výtvarnice Milada Thielová.

Objevují se i neutrální masky bílé barvy vyrobené z papíru či z plastické hmoty. Bílá barva dobře odráží světlo, ale hnědá maska vyrobená z kůže je více podobná lidské pokožce. Výroba kožených masek je ale složitá a navíc finančně náročná, takže častější jsou masky papírové nebo vyrobené z plastické hmoty.

³⁷ Tj. maska se vznešeným, jakoby neutrálním výrazem, která bývá často zdobena blyštivými flitry.

³⁸ ELDREDGE, A., HUSTON, W. *Actor Training in the Neutral Mask*, In *The Drama Review: TDR*, Dec., 1978, Vol. 22, No. 4, s. 22.

Lecoq považuje neutrální masku za základní masku. Její neutralita a klid, který je schopná přenést na hercovo tělo, je základem pro práci s dalšími maskami. Stav neutrality je ale pouze ideálem, který se snaží herec dosáhnout. Ve skutečnosti neexistuje jeden model neutrality. Neutralita každého těla je jedinečná. Je to stav „nepopsaného listu“, „tabula rasa“. Neutralita, či můžeme říci univerzálnost, kterou maska přenáší na hercovo tělo, se zakládá na dvou podstatných věcech a to **ekonomičnosti** a esenciálnosti, či lépe řečeno **nezbytnosti pohybu**. Jednoduše řečeno, je to pohyb (gesto, akce) oproštěný od individuálních manýr. Práce s neutrální maskou přináší herci „očistění“ od pohybových stereotypů tím, že mu umožní poznat stav, při kterém se plně koncentruje na své tělo a sebemenší pohyb vnímá daleko silněji. Jak podotýká B. Rolfe, tato práce s maskou je obzvláště efektivní, a kvalita pohybu, které herec s maskou dosáhne, je podobná účelnému sportovnímu pohybu – právě v jeho ekonomičnosti a nezbytnosti.³⁹

První setkání herce s neutrální maskou v Lecoqově metodě je velice důležité. Herec by se měl k masce chovat s úctou. Nejprve by si ji měl prohlédnout a navázat s ní kontakt a až poté si ji nasadit na tvář. Studentům je z počátku ponechána možnost volného experimentování. Můžou si masky měnit, hledat tu, která jim padne nejlépe, můžou zkoušet různé pohyby. Jacques Lecoq k tomu podotýká: „seznámení s maskou je důležité, při prvním kontaktu se stává, že maska vyprovokuje udivující reakce: někteří lidé mají pocit, že se dusí a nemohou masku na obličej snést, jiní (vzácné případy) pláčou... Jiní 'objeví své tělo' nebo vyzorují, že 'věci jdou mnohem pomaleji'“. ⁴⁰ Zajímavé je také to, že Lecoq nedovoľoval svým žákům hledět na sebe do zrcadla, když měli nasazenou masku a to z toho důvodu, že by začali hrát to, co vidí a ne to, co cítí.

Učitel neprozrazuje žákům nic z techniky herectví s maskou. Lecoq zastává názor, že je lepší nejprve nechat studenty nasbírat vlastní zkušenosti. První cvičení, které studenti s maskou dělají je nazváno „Procitnutí“. Je to v podstatě velmi krátká a

³⁹ srov. ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977, s. 18.

⁴⁰ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 39.

jednoduchá etuda, při které má herec za úkol vstát jakoby se poprvé probudil a uvědomil si, že má **tělo**. Pozornost je soustředěná na možnosti pohybu „nového“ těla, které je v tu chvíli pod vlivem masky a na způsob, jakým prozkoumává nový svět. Student by se měl zaměřit na to, aby tělo a prostor vnímal jako jeden celek a nezaměřoval se jen na část. Tělo a prostor musí být dokonale propojeny.

Může se stát, že herec nedokáže navázat s maskou kontakt, a že nedokáže přizpůsobit tělo jejímu vlivu. Většinou se jedná o herce, kteří jsou zvyklí na psychologický typ herectví a spoléhají se na „slovo“. Když si takový herec nasadí poprvé neutrální masku, není schopen hrát, jakoby ztratil hlavu a jeho tělo odumřelo. Naopak herci, kteří jsou zvyklí pracovat více se svým tělem, bývají k možnostem, které maska nabízí, vnímavější. Každý pohyb, který v masce udělají, je výraznější: „zatímco se herec v neutrální masce snaží poznat, co daná situace nebo úkol vyžaduje, maska jej zajímavým způsobem stimuluje. Uvolňuje dosud nepoznanou energii, jinou, než tu, co herec zná z běžného života.“⁴¹

Pozornost diváka se přesouvá na hercovo **tělo** a veškeré **znaky**, které herec vytváří, proudí skrze něj. Pohyb v tu chvíli „mluví“ a herec si to může díky masce plně uvědomovat. Správně vyrobená maska funguje tak, že pokud si ji herec nasadí, je schopen držet si odstup od toho, co hraje, ale zároveň dokáže vnímat to, jak má hrát a jaký druh pohybu maska vyžaduje.

První etudou s neutrální maskou si prochází každý student sám. Ostatní mu dělají publikum. Tento princip se v metodě J. Lecoqa opakuje častokrát. Lecoq pokládal vzájemné pozorování studentů při improvizacích a různých cvičeních za velmi přínosné.

Lecoq píše, že lidé občas zaměňují neutrální masku s maskou symbolickou. „Neutrální maska není symbolická maska... Universální neznamena uniformní. Pro objasnění tohoto zmatku jsem navrhl realistické téma, s nádechem melodramatického klišé, abych dokázal, že i v něm lze nalézt neutralitu.“⁴²

⁴¹ ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977, s. 20.

⁴² LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 40.

Téma, které Lecoq zvolil, nazval „Loučení“: Velmi drahý přítel má odplout a je pravděpodobné, že už ho nikdy v životě neuvidíte. Jdete se s ním rozloučit na molo, ale když přicházíte, vidíte, že jeho loď už odrazila od břehu. Dobíháte na konec mola a naposledy mu dáváte sbohem.

Na této etudě je podstatný akt odloučení. Studenti jsou vedeni k tomu, aby dokázali pochopit a nalézt to, co je na celé situaci nejpodstatnější. Vystihnout **dynamiku** situace a skrze ni sdělit divákovi naléhavost posledního loučení, odtržení od něčeho, co bylo vzácné. Neutrální maska zde funguje podobně, jako když někomu zavážete oči a dáte mu něco ochutnat. Oslabením jednoho smyslu se tak posílí smysly ostatní. Dotyčný člověk nebude rozptylován způsobem servírování, tvarem talíře, barvou pokrmu, ale bude plně soustředěn na chuť podávaného jídla, kterou bude nejspíš vnímat ostřeji, než kdyby oči zavázané neměl. Podobně neutrální maska znemožní herci hrát nějaký charakter či použít grimasy a slova. Zkrátka a dobře herec se nezaměří na něco, na co by se pravděpodobně zaměřil, kdyby byl bez masky a místo toho se začne soustředit na podstatnou věc, kterou je dynamika dané situace.

Lecoq píše: „Neutrální maska dokáže spojit s tím, co náleží každému, a pak se drobné rozdíly vyjeví o to silněji. Pokud tu nemáme žádné charaktery, nemohou tu být mezi nimi ani rozdíly. Jsou tu jen ty rozdíly, které oddělují jednoho herce od druhého. Každé tělo je jiné, ale jedno druhému se podobají, spojeny jedním tématem: Loučením.“⁴³

Hlavním tématem pro neutrální masku je „cesta“. Jako u předchozích cvičení dostanou studenti pouze zadání etudy, které mají ztvárnit. Cesta – cesta přírodou začíná ranním rozbřeskem. „Za ranního úsvitu jste vyvrženi z moře. Kousek od vás je les. Přejdete písčitou pláž a vejdete do lesa. Procházíte mezi stromy, hlouběji do lesa a čím víc se snažíte najít cestu ven, tím víc les houstne. Náhle se dostanete z lesa ven a ocitnete se tvář v tvář obrovské hoře. Necháte do sebe vstoupit obraz té hory a pak začnete šplhat vzhůru. Nejprve musíte překonávat jen drobné převýšení, ale pochvíli už

⁴³ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 41.

musíte lézt po skále. Dosáhnete vrcholu a před vámi se rozprostře krásný výhled: údolím protéká řeka, za řekou je širá pláň a za ní pláž. Seběhnete z hory, přeskočíte řeku a přes pláň se dostanete na pláž, kde právě zapadá slunce.“⁴⁴

Tímto cvičením již začíná prostupovat další oblast Lecoqovy metody, kterou je „ztotožňování“. Lecoq poznamenává, že v této etudě nejde o to zahrát si na skauta se zápisníčkem procházejícího přírodou, která by představovala odtažitý, cizí svět vhodný k prozkoumání, ale najít spojitost mezi neutrálním stavem a světem přírody. Jde o jakousi svébytnou fenomenologii: když se herec s neutrální maskou pohybuje lesem, stává se jím. Když šplhá na horu, je tou horou atd. Toto cvičení se může dále rozvíjet. Zkouší se extrémní polohy – rozbouřené moře, žhavý písek, hořící les, zemětřesení atp.

Na téma cesty volně navazuje další, výše zmíněná, oblast, ve které se také využívá neutrální maska. Je to oblast ztotožňování. Jako první se studenti ztotožňují se čtyřmi elementy – s vodou, vzduchem, zemí a ohněm. Ztotožňování probíhá na fyzické úrovni. Jak jsme zmínili výše, stejně jako u předchozích cvičení i zde je důležitá práce s dynamikou. Studenti by se měli snažit nalézt ve svém těle kvality toho kterého elementu a jejich modifikací např.: voda může být stojatá, tekoucí, mořská voda, jedna kapka, led, povodeň, potok atd.

Po ztotožňování s přírodními elementy následuje ztotožňování s materiály (dřevo, ocel, papír, těsto, olej, krém, písek atd.) a poté s barvami, zvířaty, slovy a architekturou. Cvičení ztotožňování učí herce nalézat a uvědomovat si rozdílnou dynamiku a strukturu věcí. Jejich tělo se tak stává citlivým, učí se zacházet s různou intenzitou napětí a uvolnění. Je důležité si uvědomit, že se nejedná o pantomimické ilustrování věcí, ale o vyjádření podstaty věci skrze převzetí její dynamiky a strukturních kvalit. Lecoq nazývá tento princip „univerzálním poetickým smyslem“.

Po těchto cvičeních končí práce s neutrální maskou, která splnila svůj studijní účel a ztotožňovací cvičení se dále rozvíjí při práci na charakteru postavy. Metodou částečného polidštění elementů, materiálů, zvířat atd. a jejich kombinováním může

⁴⁴ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 41.

herec vytvořit postavu. Hlas, chování, charakter postavy, vše vychází především z konkrétní představy, asociace vázané na materiál, zvíře či element. Z konkrétní představy, která pomáhá tělu najít adekvátní způsob pohybu. Herec tvoří podstatu postavy tedy nikoliv psychologicky, ale prostřednictvím konkrétních tělových asociací.

EXPRESIVNÍ MASKY

Kolemjdoucí, brodící se zlatem, měli oči přimhouřené žářem a jako zalepené medem a odchlíplý horní ret jim odkrýval dásně a zuby. A všichni, kdo se brodili tím zlatavým dnem, měli grimasu vedra, jako kdyby slunce vložilo svým vyznavačům na obličej jednu a touž masku – zlatou masku slunečního bratrstva.

Bruno Schulz

Lecoq dělí masky na dvě základní skupiny: v té první je maska neutrální, se kterou jsme se seznámili výše, která je jedinečná, je to maska všech masek, ukrytá pod každou expresivní maskou. V té druhé skupině jsou masky expresivní, které zahrnují masky larvální, charakterové masky a masky užité, které nejsou primárně divadelní. Toto rozdělení si blíže vysvětlíme.

Charakterové masky

„Expresivní masky přinášejí specifický způsob herectví. Herec, který má expresivní masku dosahuje esenciální dimenze dramatické hry zahrnující celé tělo a emocionální a expresivní sílu zkušenosti, která se stává stálou součástí jeho schopností.“⁴⁵

⁴⁵ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 53.

Po neutrální masce začínají studenti pracovat s maskou expresivní – charakterovou⁴⁶. První úkol, který dostanou je vyrobit si vlastní, celoobličejovou masku z papírové kašírky. Poté je uspořádán „festival masek“. Z počátku studenti nepoužívají svou vlastní masku, je lepší, pokud si vyzkouší masku někoho jiného a tu svou mohou nejprve pozorovat z venku. Učitel nedává studentům rady ohledně toho, jak by měla maska vypadat. Nechá jim vlastní iniciativu a až při prvním vyzkoušení a konfrontaci s ostatními maskami jim vysvětlí principy, které by maska měla splňovat. Často se stává, že studenti vyrobí masky, které jsou sice krásné na pohled, ale jako divadelní maska nefungují.

Lecoq říká, že „dobrá divadelní maska by měla být schopná změnit výraz vzhledem k hercovu způsobu pohybu.“⁴⁷ Expresivní maska, která je ve výrazu např. stále veselá či smutná není funkční divadelní maskou. Důležité je, jak už bylo zmíněno v souvislosti s neutrální maskou, že by expresivní maska měla být o něco větší anebo menší, než je hercův obličej. Pokud je stejně veliká a pevně přiléhá, je nemožné v ní hrát, taková maska je mrtvá.⁴⁸

Jestli maska funguje, zjišťují studenti při dalších cvičeních, ve kterých mají za úkol projít s maskou různými psychickými stavy a drobnými situacemi: radostí, smutkem, žárlivostí atd. Tyto cvičení se provádí stále s maskami, které vytvořili studenti. Je jisté, že maska nebude rezonovat se všemi situacemi a stavy, do kterých ji studenti přivedou. Tato počáteční práce je experimentem, který nechává studenty samostatně poznávat a objevovat možnosti expresivní masky.

Až po těchto cvičeních přinese učitel profesionálně zhotovenou charakterovou masku, která reprezentuje výrazný charakter. Nyní studenti zkouší proniknout do této masky, zkouší v ní hrát, ale podobně jako u neutrální masky se musí pokusit pouze cítit, co přináší, jaký pohyb, gesta, vyžaduje a nesmí se na sebe podívat do zrcadla. Je důležité „sžít se“ s maskou a vyhnout se povrchní fyzické nápodobě. Herec musí cítit,

⁴⁶ viz obrazová příloha obr. č. 4 a 5.

⁴⁷ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 55.

⁴⁸ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 55.

že pohyby a gesta, které dělá, s maskou rezonují a ne jen vnějškově ilustrují charakter, který se při pohledu na ni nabízí. Tvář herce pod maskou by měla být klidná, herec by neměl dělat grimasy.⁴⁹

Expresivní – charakterové masky pro Lecoqovu školu vytvářel taktéž Amleto Sartori. Charaktery, které modeloval, byly často inspirovány lidmi, se kterými se setkával v běžném životě a jeho učiteli. Zajímavé je, že Sartori často čerpal inspiraci z politické oblasti, podobně jako v *commedie dell'arte*. Důležitá je poznámka, že „charakterové masky mohou být a svým způsobem i jsou nadsazené, ale rozhodně se nejedná o karikatury! V představení musí být schopné předvést komplexní škálu pocitů. Maska, která reprezentuje pouze strnulý výraz jednoduchého momentu – např. smích – by nebyla schopná pobýt na scéně déle než krátkou chvíli. Dobrá expresivní maska musí být schopná transformace. Musí umět být smutná, veselá, vzrušená atd. bez omezení pramenícího z fixovaného výrazu jednoho momentu či stavu.“⁵⁰

Setkání s charakterovou maskou bývá pro mnohé studenty příjemnější, než setkání s maskou neutrální. Je to nejspíš způsobeno tím, že charakterová maska je člověku bližší, protože v sobě nese konflikt, který neutrální maska postrádá.

Lecoq uvádí dva způsoby práce s konkrétní charakterovou maskou nazývanou „Jezuita“. Je to maska, která má jednu stranu tváře zkřivenou. Jedna možnost je, že se herec bude snažit nalézt psychologii charakteru, skrze níž odhalí chování a pohyby postavy a tím dosáhne konečné formy. Druhý způsob je, že se herec nechá vést samotnou formou, která vychází ze struktury masky. Maska se tak stane řídícím prostředkem, ovládající tělo, které bude využívat prostor prostřednictvím pohybů, které se vyjeví skrze vzniklý charakter. Lecoq dodává: „náš „Jezuita“ nikdy neútočí přímo, pohybuje se po postraních cestách a využívá nepřímé, zakřivené pohyby, které vychází

⁴⁹ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 55.

⁵⁰ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 56

z toho, co maska nabízí. „Jezuita“ otevírá prostor cítění a emocím, které pramení z těchto pohybů a jeho charakter poté vyvstane z formy.“⁵¹

Jinými slovy, při práci s charakterovou maskou je důležité, aby byl herec schopný reagovat na vizuální podněty, které maska vyvolává a aby byl skrze identifikaci schopen rozvinout výraz svého těla tak, aby se zcela naplnila fyzická podoba masky. Identifikace zde probíhá právě skrze vizuální podnět. To, co herec z masky přenáší do svého těla, je její dynamika. Bari Rolfe upozorňuje na to, že pro práci s charakterovou maskou je potřeba čas: „herec, který rozpozná v masce nějaký charakter a zkouší jím okamžitě proniknout, nemusí být vždy na správné cestě. Je lepší zdržet se rychle načrtnutých velkých gest a nechat sobě i masce čas a dojít k výsledné podobě pohybu pomaleji. Zdržení může pomoci herci si uvědomit potřebnou velikost gesta a také to, že pohyb, který se zdá herci malý, maska zesílí a v konečné podobě zvětší.“⁵²

V práci s charakterovou maskou může herec vycházet ze zkušenosti s maskou neutrální. Tím, že herec objeví neutralitu vytvářeného charakteru, že nalezne univerzální pohyb a gesto pro charakter masky, tím si připraví základ pro dramatické situace, do kterých se postava dostane a pro konfrontaci s ostatními postavami.⁵³

Stejně jako neutrální maska, tak i charakterová maska zakrývá herci celý obličej. Herec je tak opět ochuzen o dvě silně expresivní složky, totiž o možnost použít slovo a obličejovou mimiku. Bari Rolfe k tomu poznamenává, že je nutné najít jiný způsob pro vyjádření charakteru postavy, nálady a situace. Pokud je herec zbaven možnosti použít slovo a expresi obličeje, nezbývá mu, než gesto, akce a pausy. Charakter postavy, nálada a situace jsou odhaleny skrze jednání. „Herec by měl najít konkrétní způsob jednání postavy, způsob, jakým reaguje na různé vnější podněty. Skrze toto jednání bychom měli poznat, jaká postava je. Způsob, jakým vstává, chodí, připravuje jídlo, pracuje, obléká se atd. - to vše by mělo být vyjádřeno skrze fyzickou akci, jednání,

⁵¹ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 56.

⁵² ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977, s. 28.

⁵³ Srov. ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977, s. 28.

interakci, gesto, rytmus a pausy. Nalezení nekonečných možností lidského pohybu je onou zlatou žilou, která by zde měla být odhalena.“⁵⁴

Je nutné opět poukázat na nebezpečí, které „hrozí“ masce ze strany herce. Mnozí studenti si vykládají hereckou práci s maskou nesprávně. Mají tendenci používat pohybová klišé, pantomimu či gesta blízká baletu. Jsou to většinou polopatická, popisná gesta jako např. přiložení ruky k uchu, jakože je něco špatně slyšet, poklepávání nohou a dívání se na hodinky - někdo je už dlouho očekáván a stále nejde apod.⁵⁵ Tyto „polopatismy“ a klišé nazývá Lecoq „telefonováním“ a upozorňuje, že jsou při práci s maskou nežádoucí. Studenti by se měli snažit hledat jiné, hlubší způsoby vyjadřování. Bari Rolfe navrhuje, že např. situace čekání může být vyjádřena dlouhým pohledem jedním směrem nebo mnoha těkavými pohledy různými směry. Či jakýmsi nervózním pokusem „nečekat“ a zabývat se, rozptýlit se jinou činností (na kterou se ale postava nebude moct plně koncentrovat). Studenti se stále učí zacházet s rytmem a dynamikou situací. Učí se pracovat s tichem a nehybností jako s významotvornými prostředky.

Charakterová maska ukazuje charakter pouze v obecném nástinu. Strukturuje a zjednodušuje herecký styl tím, že opět znemožňuje psychologickou hru, která zapojuje hlavně expresi obličeje. Tento způsob herectví odděluje komplexnost psychologické hry a zaměřuje se na nalezení základních struktur a postojů těla.⁵⁶

Lecoq pokládá hru s charakterovou maskou za další krok v tréninku na cestě k herectví bez masky. Tento nepřímý způsob vyučování je pro Lecoqovu metodu příznačný. Lecoq to přirovnává ke sportovnímu tréninku. „Pro hráče squashe je důležité trénovat běh, pro zápasníka judo je důležité posilovat tělo. Právě takováto nepřímá cesta učení je potřebná i na poli divadla... Když mi někdo řekne, že chce být klaunem, doporučím mu, aby pracoval s neutrální maskou a s chórem. Jestliže je klaun - prostě to přijde.“⁵⁷

⁵⁴ ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977, s. 29.

⁵⁵ Srov. ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977, s. 29.

⁵⁶ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 53.

⁵⁷ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 53.

Jedním z nejvýraznějších efektů, které maska způsobuje a o kterých jsme se ještě nezmínili, je její schopnost změnit identitu herce, aniž by herec cíleně vytvářel postavu. Mnoho studentů se s maskou cítí „svobodni“. Působením masky jakoby herec ztratil vlastní identitu a zcela se přetavil v někoho jiného. Získaný pocit svobody pramení právě z toho, že se herec dokáže natolik identifikovat s maskou, že je schopen téměř okamžitého přetělesnění. Nově nabytá identita mu potom dává svobodu jednat bez zábran v přesných intencích, které maska nabízí. Nová tvář vytvoří nové tělo.

Tento efekt je známý mnoha lidem – nehercům, kteří si např. zkusili na sv. Mikuláše nasadit masku čerta. Tato maska, která symbolizuje zlo a nese v sobě právo spravedlivého a krutého trestu, jakoby opravňovala člověka v ní, aby se choval způsobem, který sama předkládá. Stává se proto, že člověk v masce čerta bezděčně ztrácí zábrany a je agresivní. Tato maska dokáže probudit v člověku pocit síly, pocit absolutní autority a ovlivnit jeho jednání aniž by ho za ně činila zodpovědným. Podobně se může cítit i herec, který si nasadí charakterovou masku, ale jak již bylo výše řečeno, maska určená pro divadlo je specifická ve svém účelu a je navíc vytvořena tak, aby bylo možné v ní hrát, tzn., že je větší nebo menší, než hercův obličej a proto umožňuje vytvořit si odstup. Nicméně jistý vliv, který na herce má je nepopíratelně stejně silný a magický.

Otázkou jak maska dokáže bezprostředně působit na chování a jednání člověka se mj. zabýval i americký psycholog Philip G. Zimbardo,⁵⁸ který provedl řadu pokusů a výzkumů, které se týkaly psychologie odosobnění. Zkoumal, jakou roli hraje anonymita v agresivním chování lidí.

Jeden z pokusů provedl s dětmi základní školy na Halloween. Scénář byl následující: Učitel dětí pro ně připravil mnoho her, v nichž bylo možné získat žetony, které se pak na konci večírku mohly vyměnit za dárky. Polovina her byla svou povahou neagresivní a polovina byla založena na střetu dvou dětí pro získání výhry. Děti začaly hrát hry bez kostýmů a masek. Později byly kostýmy a masky přivezeny a děti

⁵⁸ ZIMBARDO, P. *Moc a zlo*. Břeclav: MORAVIAPRESS a.s., 2005.

pokračovaly v soutěžích v přestrojení. Po určité době jim bylo řečeno, aby kostýmy odložily a opět se pokračovalo ve hře bez kostýmů. Každá z těchto fází trvala přibližně hodinu. „Výsledky, které z pokusu vyplynuly, výrazně svědčily pro moc anonymity. Agrese podstatně vzrostla, jakmile si děti oblékly kostýmy, více než dvojnásobně proti průměrné výchozí základní úrovni. Když se pak kostýmy odložily, agresivita klesla hodně pod počáteční základní úroveň.“⁵⁹

Zajímavé jsou v tomto ohledu i studie Johna Watsona⁶⁰ týkající se proměn vzhledu bojovníků v některých společnostech. Ten si položil otázku, zda má změna ve vnějším vzhledu vliv na zacházení s nepřítelem. J. Watson vybral z antropologických záznamů údaje o společnostech, které mění či nemění vzhled bojovníků před válkou a také rozsah, v němž zabíjeli, mučili nebo mržčili své oběti. Výsledky, ke kterým došel, potvrdili, že společnosti, v nichž válečníci měnili svůj vzhled, byli ničivější. Proměna fyzického vzhledu – pomalování obličeje, maska (šátek, kukla, plynová maska,...) nebo uniforma usnadňuje proměnu obyčejného neagresivního člověka v bezohledného zabijáka. Anonymita, kterou tímto způsobem získá, ho zbavuje navykklého pohledu na jinou lidskou bytost a zbavuje ho soucitu.⁶¹

Tyto příklady užití masek mimo divadelní sféru jen potvrzují jistý psychologický efekt, kterým maska disponuje a také to, že energie, kterou v člověku spouští je energie vzbuzující napětí a silnou koncentraci, jež připravuje tělo na nevšední výkon. Získaný pocit anonymity, který zde hraje zásadní roli, se při divadelním použití masky samozřejmě využívá specifickým způsobem, ale základní dopad zůstává stejný.

Expresivní masky, vytvořené Sartorem jak Lecoq dodává, jsou masky, které nemají nic co dočinění se symbolickými expresivními maskami, které se používají v orientálním tanečním divadle. Lecoq nepracoval s touto tradicí. Jak píše: „Symbolická dimenze v divadle je sice důležitá, ale používání již zakódovaných symbolických gest nemůže být na scéně předváděno, dokud herec nezvládne látku, kterou nabízí reálný

⁵⁹ ZIMBARDO, P. *Moc a zlo*. Břeclav: MORAVIAPRESS a.s., 2005, s. 48.

⁶⁰ John Watson (1878 – 1958) - Americký psycholog, zakladatel behaviorismu.

⁶¹ Srov. ZIMBARDO, P. *Moc a zlo*. Břeclav: MORAVIAPRESS a.s., 2005, s. 49.

život.“⁶² Rozdíl práce s maskou pramení právě z odlišného způsobu, jakým se v Lecoqově metodě pracuje s tělem. Lecoq nechtěl vytvářet konvenci stylizovaného gesta, která je využívána v orientálním tanečním divadle nebo v japonském divadle Nó, kde se také používají masky, a ani nechtěl tuto konvenci napodobovat.

Lecoqovi byla mnohem blíže evropská tradice *commedie dell'arte* (viz kapitola *commedia dell'arte* – půlobličejové masky) a živelný pohyb, který je maskou podněcován a dále formován podle uvážení samotného herce. Expresivní masky využívané Lecoqem navíc nesou lidské rysy a směřují většinou k zobrazování člověka. Nejsou to tedy masky symbolické, takové masky, které by zobrazovaly bohy, démony, duchy apod. jako je tomu např. u masek divadla Nó.⁶³

Lecoq píše, že obdivuje orientální masky, zvláště pak masky vytvořené pro divadlo Nó, které jsou provedeny tak mistrně, že pouhý jemný náklon hlavy dopředu dostatečně sníží linii očních víček a obrátí upřený pohled dovnitř. Příznačné je, že Lecoqův obdiv směřuje k tomu typu masek, jakými jsou masky žen či mladých asketických kněží. Tyto masky jsou v divadle Nó označovány za neutrální. Jsou to masky, které dokážou vyjádřit širokou škálu emocí od radosti k bolesti a mají proto na rozdíl od expresivních masek démonů potenciál vydržet na scéně delší dobu a to je právě kvalita, kterou Lecoq podmiňoval dobře vytvořenou expresivní masku.

Larvální masky

Další malou skupinou expresivních masek jsou masky larvální⁶⁴. Tyto masky jsou blízké maskám charakterovým, ale mají jednu velkou odlišnost, která z nich formálně činí samostatnou skupinu. Larvální masky mají široké, jednoduché rysy vzdáleně připomínající lidskou tvář. Většinou bývají oblé, s výrazným

⁶² LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 60.

⁶³ Srov. SERPER, Z. *Mask and face in Noh Theatre*. In ASSAPH - *Studies in the Theatre*, 1993, No. 9, s. 33.

⁶⁴ viz obrazová příloha obr. č. 6.

naddimenzovaným nosem a pouze malinkatými otvory pro oči a ústa. Nos je vůdčí bod celé masky. Tvary masek se různí, ale vždy převládají oblé křivky a velikost masky výrazně převyšuje velikost hercovy hlavy. Vyrobeny jsou většinou z papírové kašírky a mají bílou barvu. Jak z názvu vyplývá, podobají se larvám, či larválnímu stádiu. Jsou to náznaky obličejů, které se ještě nestačili vyvinout. Larvální masky působí nemotorně a asociují nezkušenost a hloupost.

Lecoq píše, že byly vynalezeny v šedesátých letech pro jeden švýcarský karneval a poté je začal používat i ve své metodě. Nadsazené, hrubé rysy larválních masek umožňují karikaturu a směřují hru do komických rovin. V metodě J. Lecoqa se s nimi pracuje dvěma způsoby. Ten první je, že si herci obléknou realistické kostýmy – oděv pro všední den a pak se snaží prozkoumat reálné situace a přizpůsobit je stupni hry, který maska umožňuje. Druhá cesta, kterou studenti s maskou experimentují je cesta hledání animální a fantaskní dimenze hry s touto maskou.⁶⁵

Základní cvičení je následující: „Byli zatčeni neznámí tvorové a mají být podrobeni testování. „Lidé“, nemaskované postavy v bílých pláštích je podrobují následujícímu testu: nechávají tvory chodit sem a tam, píchají do nich klacíkem, snaží se je vyděsit... a pozorují při tom jejich reakce.“⁶⁶

Larvální masky vyžadují specifický způsob pohybu. Díky své velikosti a zběžným rysům musí herec dělat velké jednoduché pohyby a nesmí provádět žádné složité činnosti, pokud má maska „ožít.“ To, že asociují neznámou formu života, neúplnost těla, odvádí pozornost od „reálného života“, ke kterému Lecoq tolik odkazuje, a dává prostor fantaskní hře.

Larvální masky jsou více méně předstupněm masek charakterových. Zatímco ty první jsou omezeny na velké pohyby a gesta, a působí zpomaleně, těm druhým stačí k oživení jen malý pohyb. Tudíž jsou jejich výrazové možnosti rozsáhlejší.⁶⁷

⁶⁵ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 56.

⁶⁶ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 59.

⁶⁷ Srov. LECOQ, J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: ROUTLEDGE, 2006, s. 106.

Counter-mask /proti maska/

Po prvních zkušenostech s charakterovou a larvální maskou jsou studenti požádáni, aby zkusili zahrát kontrapolohu masky, tzn. najít opačnou polohu, než jaká se primárně při pohledu na masku nabízí. Counter-mask tedy není žádný další druh masky v konkrétním, věcném smyslu. Je to pouze možný způsob hry s maskou charakterovou či larvální.

Lecoq uvádí příklad s maskou, která na první pohled působí dojmem hloupého člověka, idiota. První způsob, jakým je s maskou hráno, je právě takový. Charakter, který student vytvoří je pomalý, nemotorný, nechápavý. Po této zkušenosti se herec pokusí nalézt proti polohu tohoto charakteru, lépe řečeno typu. Pokusí se v té samé masce zahrát inteligentní, chytrý a sebejistý charakter. Tímto způsobem se odhalí možnost hry, která skýtá mnohem hlubší konotace a dává charakteru širší a tím i pravděpodobnější rozměry. Lecoq píše, že se zde odráží reálná zkušenost, totiž že první dojem, který lidská tvář vyvolá, není vždy správný.⁶⁸

Jak poznamenává B. Rolfe, counter-mask má vysoký dramatický potenciál. „Poskytuje totiž jasnou možnost vidět konflikt mezi tělem a obličejem např. v kombinaci široké, uvolněné tváře a nervózně stažených ramen.“⁶⁹ Efekt, který counter-mask má, je často využíván v grotesce a komediální sféře. Tento princip využíval např. Oliver Hardy (jemná tvář, veliké tělo), Ch. Chaplin (smějící se tvář a kopance, které rozdával) atp.

Expresivní masky jsou otevřeny jakékoliv hře. Lecoq nazývá tuto jejich schopnost „charakterovou odbočkou či objížděnkou“. Studenti se při práci na counter-mask vracejí k masce neutrální. Neutrální maska je totiž jediná maska, která nemá kontra polohu. Studenti dostanou úkol zahrát v neutrální masce setkání muže a ženy. Jediná možnost vztahu, který je mezi mužem a ženou v této masce je vztah přímého

⁶⁸ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 59.

⁶⁹ ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977, s. 33.

jednání.⁷⁰ V momentě, kdy spatří jeden druhého, jdou k sobě přímou cestou, bez jakýchkoliv překážek a zdrženlivosti. Poté mají studenti zahrát setkání muže a ženy v expresivní masce. Lecoq píše, že situace a pocity jsou sice identické, ale charaktery se nemohou setkat přímou cestou, jako to bylo u masky neutrální, protože jsou zde právě ony charakterové odbočky a objížděky.⁷¹

Toto cvičení zahrnující všechny tři masky - neutrální, expresivní a kontra masku, odhaluje podstatu, která jim náleží. Slovy B. Rolfe: „neutrální maska je to, co jsme, charakterová maska je to, jak vypadáme a counter-mask je způsob, kterým se předkládáme světu.“⁷²

Masky užité

Podobně jako masky larvální, tak i masky užité spadají do experimentální sféry. V Lecoqově metodě se s nimi studenti setkávají tedy po maskách larválních. Masky užité zahrnují ochranné masky např. pro lední hokej, vojenské masky, lyžařské, svářečské apod., ale také masky určené pro různé typy špionážních her apod.

Ačkoli může být jako maska použito mnoho různých předmětů, ne všechny jsou vhodné k divadelním účelům, protože nesplňují určitá kritéria. Lecoq doporučoval svým studentům, aby v masce hledali dramatický potenciál, který spočívá v přítomnosti lidských rysů či kvalit.⁷³ Divadelní maska vytvořená z masky užité by měla být schopná vyjádřit různé rysy charakteru.

Rendy Echols ve své studii *I am a Chimera*⁷⁴ píše o tom, že nejdokonalější maska, kterou kdy viděl, nebyla nic víc, než tmavé ochranné brýle (připomínající lyžařské). V knize W. Seabrooka *Ostrov kouzel* si můžeme všimnout fotografie mladé

⁷⁰ Viz kapitola *NEUTRÁLNÍ MASKA*.

⁷¹ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 60.

⁷² ROLFE, B. *Behind the Mask*. PERSONABOOKS: Oakland 1977, s. 35.

⁷³ Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 59.

⁷⁴ ECHOLS, R. *I am a Chimera*. In *The Theatre Crafts Book of Make-up, Masks, and Wigs*. Emmaus: Theatre Crafts Books, 1974.

dívky zvané „Papa Nebo“ - členky kultu smrti, právě v těchto tmavých brýlích. Echols podotýká: „proč se tak jednoduchá věc jako jsou tmavé brýle, zdála tak hrozivá, nedokážu říct, ale její tvář byla rázem neosobní... Takto již nebyla ženou, ale stala se „Papa Nebo“, hermafroditním orákulem smrti. Smrti, která nosí tuto masku, protože je slepá.“⁷⁵ Maska, která je zde nasazována na obličej, zakrývá jen oči, ale i to stačí k tomu, aby byla vnímána jako maska.

Cílem našeho pojednání není vymezit pojem maska, nebo divadelní maska. Nicméně společně s tematizací masek užitných, které Lecoq ve své metodě používal, se této otázky musíme dotknout. Hovořili jsme zatím o maskách, které pokrývaly celý obličej herce a byly vyrobeny z tuhého materiálu. Později bude řeč o půlobličejových maskách *commedie dell'arte*, které mají také pevně zafixovaný tvar. Všechny tyto masky, vyjímaje masku neutrální, byly masky expresivní, tedy jinými slovy, masky vyjadřující nějaký charakter. Masky - které měly více méně lidské rysy a z nichž mohl herec „číst“ postavu.

S maskami užitnými přichází do hry různé typy brýlí, kukly, helmy s hledím či ochranou mřížkou apod. Tyto masky také přetváří obličej, avšak herec s nimi musí nakládat jiným způsobem. Nenabízí charakter, který by herec mohl hrát, nabízí jen podobný pocit anonymity jako masky neutrální a expresivní. Maska je tedy objekt, který nějakým způsobem přetváří tvář, zakrývá nějakou její část. Tyto masky nevytváří charakter, ale podtrhují nějaký jeho rys. Např. sluneční brýle můžou evokovat nedostupnost, odstup, strach z přímého očního kontaktu, nevyzpytatelnost, autoritu apod. V Lecoqově metodě je za masku považován i klaunský nos.

Typ masky, který se zde nevyskytuje je maska líčená, kterou hojně využívá orientální divadlo a která je v evropské tradici nejvýrazněji prezentována maskou Pierota. Kritérium, které pro Lecoqa určuje co je a co není divadelní maska je to, jestli tato maska vytváří významy, když jí má herec na obličejí a hraje s ní. Pokud je možné

⁷⁵ ECHOLS, R. *I am a Chimera*. In *The Theatre Crafts Book of Make-up, Masks, and Wigs*. Emmaus: Theatre Crafts Books, 1974, s. 218.

masku tímto způsobem „oživit“ a divák ji začne vnímat jako součást postavy, která je schopná se do jisté míry proměňovat, pak se, podle Lecoqa jedná o divadelní masku.

commedia dell'arte – půlobličejové masky

Druhý ročník studia zahrnuje průzkum různých divadelních žánrů,⁷⁶ mezi něž patří také commedia dell'arte. Commedia dell'arte byla součástí Lecoqovy metody již od počátku. Lecoq píše, že naneštěstí se ze stylu herectví nazývaného „italský styl“ stalo jen klišé a pravý smysl se vytratil. Někteří mladí herci, kteří k němu přicházeli, již absolvovali nějaký kurz, ve kterém se italské komedie učili, ale většinou se naučili jen bezduchému, život postrádajícímu manýrismu. To bylo pro Lecoqa impulsem k tomu, aby se začal tímto problémem zabývat a pokusil se objevit, v čem spočívá ona „lidská komedie“ a tím znovu oživil svobodu tvorby.

Lecoq říká, že toto teritorium přináší do hry veškerou úskočnost a lstivost lidské povahy. „V commedii dell'arte jsou všichni důvěřiví a mazaní, vypočítaví, hladoví, zamilovaní a touží po penězích. Hlavním tématem bývá *Jak nastražit léčku* z jakéhokoli důvodu: získat dívku, peníze, jídlo a pití. Charaktery jsou těžce zrazováni svou vlastní hloupostí a mají co dělat, aby se nezapletli do své vlastní pasti. Tím, že *lidská komedie* pracuje s těmito extrémně šablonovitými charaktery, dává vyplout na povrch tragičnosti, která se za nimi skrývá...Lidská omezenost, permanentní strach z podvedení, hladovění a smrti, to je zásadní skrytý tragický element *lidské komedie*.⁷⁷

Podobně jako u masek expresivních, první úkol, který studenti dostanou, je vytvořit si svou vlastní půlobličejovou masku. Učitel studenty předem neseznamuje s typy commedie dell'arte a nechá je vytvořit charakter, který by sami chtěli hrát. Společně s učitelem vymyslí masce charakteristiku a zkouší různé polohy, které by

⁷⁶ Viz kapitola *METODA JACQUESA LECOQA*

⁷⁷ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 109.

maska mohla mít a to i ve vztazích s jinými maskami. Po tomto úvodu jsou žákům představeny masky z *commedie dell'arte*.⁷⁸

Jako první jsou představeny dva hlavní tradiční typy: sluha - Harlekýn a Pantalone, jeho pán⁷⁹. Harlekýn je komická postava. Původně „zanni“⁸⁰ – hlavní komická postava nosiče, posluhy. Zanni se většinou vyskytovali v protikladné dvojici hloupý sluha - prostáček a sluha - mazaný. Mluvili dialektem a většinou sloužili mladému pánovi, kterému se snažili pomáhat. Harlekýn se vyvinul ze sluhy prostáčka. Byl to původně zchudlý zemědělec, který přišel z hor do města. Je rozverný, důvěřivý, ale i mazaný a chytrý intrikán, je to artista i tanečník a má v sobě něco z dětské nevinnosti. Podle tradice nosí černou masku, která, jak píše K. Kratochvíl, připomíná něco zvířecího nebo čertovského. „Maska bývala někdy dvoudílná, s maličkými očními otvory, bujným obočím a vousy a hrbolem na čele.“⁸¹

Pantalone, Harlekýnov pán patří k charakterům komických starců, kteří mají „mladé zájmy“ a hypochondrické sklony. Zápletka, ve které se tradičně objevuje je následující: „Chamtivý Pantalone chce provdat dceru za boháče a odhání jejího chudého milence. Ale vše jde mladým na pomoc. Má-li Pantalone mladou ženu, dostane nějakým dovedným způsobem parohy. Často je však sám zapáleným milovníkem. Je to rozumbrada, naparuje se, staví na odív svoji sílu, dokud ho nechytí záchvat pakostnice nebo neuváže s dechem.“⁸² Pantalónova maska byla tmavá, měla výrazný orlí nos a dlouhé, bílé vousy a knír a její rysy byly realistické, ne stylizované, jako u masek ostatních.

I když se charakteristiky obou typů během staletí proměňovaly, Lecoq vychází zhruba z těchto, výše uvedených, hrubých charakteristik. Lecoq upozorňuje na to, že je třeba zabránit mechančnosti, která je způsobována neustálým opakováním stejných

⁷⁸ V odborné terminologii *commedie dell'arte* se pro typ používá pojem maska i v případě, že postava obličejovou masku nenosí.

⁷⁹ viz obrazová příloha obr. č. 7 a 8.

⁸⁰ Označení pro hlavní komické postavy *commedie dell'arte*.

⁸¹ KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987, s. 131.

⁸² KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987, s. 89.

situací a necitlivým hraním. Scény, které studenti hrají, pocházejí z léty prověřených scénářů pro *commedii dell'arte*. Jako první sehrávají studenti drobné situace: *Harlekýn se drbe*, *Harlekýn jí špagety*, *Pantalone počítá peníze* apod. V *commedii dell'arte* se podle Lecoqa skrývá „umění dětské hry“. „Jedna situace se hbitě proměňuje v další. Harlekýn je schopný být v jednu chvíli nešťastný ze smrti Pantalona, ale v zápětí se vesele láduje špagetami. Je to teritorium krutosti, ze kterého pramení potenciál hry.“⁸³

Některé situace studenti rovnou improvizují, ale jiné jsou jim uloženy jako úkol pro auto-course. Příběh, který bývá improvizací rozehrán, zde není nejdůležitější částí. Lecoq píše, že hnací silou není to, **co** se hraje, ale to, **jak** se to hraje. Oklikou se tak znovu dostáváme k zásadní, neustále připomínané součásti hraní, k dynamice. „Zatímco scénář je lineární, cesta od jednoho bodu k druhému je nutně dynamická, zahrnuje vzestupy a pády, které jsou pro představení nutností. Dynamika této cesty nemůže být nikdy horizontální, plochá. Tím spíše, když *commedie dell'arte* prolamuje hranice každodennosti tak, že se nemůžete jen usmívat, ale musíte smíchy umírat.“⁸⁴

Herectví, které tento styl vyžaduje, je přiváděno do extrémních poloh. První rozsáhlejší situace, kterou mají studenti sehrát je následující: „Pantalone je doma a počítá svoje peníze. Přichází sluha a sděluje mu, že ho přišel někdo navštívit. Pantalone se ptá, kdo to je, ale sluha neví. „Je vysoký?“ ptá se Pantalone „Ano.“ odpoví sluha „A chodí nějak takhle?“ „Ano.“ Nyní Pantalon ví. Je to jeho přítel Brigante, který mu půjčil peníze a nyní přišel, aby je dostal zpět. „Nechci ho vidět“ řekne Pantalone, ale to už je pozdě, protože Brigante právě vchází do dveří a obejmě Pantalona... „Drahý příteli, jak rád tě vidím...“ Nyní hrají hru na přátelství, po které přijdou lazzi.⁸⁵ Je přinesena židle pro hosta. „Jaká krásná židle“ řekne Brigante, který už v tu chvíli myslí na to, kolik by asi mohla stát. „Je velmi stará“ odpoví Pantalone...“⁸⁶

⁸³ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 111.

⁸⁴ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 111.

⁸⁵ Tj. komické kousky.

⁸⁶ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 112.

Hra, kterou spolu tito dva „přátelé“ hrají je jasná. Brigante se zdráhá přímo vyslovit důvod své návštěvy. Slídí po domě a snaží se odhadnout cenu věcí, které vidí a jemně naznačuje, že by chtěl své peníze zpět. Pantalone odvrací hovor k jiným tématům. Toto napětí je hnací silou celé situace až do doby, kdy Brigante naplno vysloví důvod, proč přišel. Zde nastává zvrat. Pantalone už nemůže dál kličkovat, jediné co mu pomůže vymanit se z nepříjemné situace je předstíraný infarkt. Brigante spěchá pro lékaře a Pantalone je na nějaký čas zachráněn.

Lecoq píše, že pro toto téma studenti používají buď tradiční masky *commedie dell'arte* anebo masky, které si sami vyrobili. Zajímavá je poznámka, že si studenti lépe osvojují principy tohoto stylu, pokud používají své vlastní masky. Cítí se tak svobodnější a nemají pocit svázanosti tradicí. To, co se zde studenti učí je strategie hry a pružný smysl pro rozvíjení situace, gradaci a správné načasování zvratu.

Nový problém, který se zde objevuje, je slovo. V prvním ročníku školy byli studenti jen zřídka vyzváni k tomu, aby použili hlas. Práce s hlasem v *commedii dell'arte* se podobá práci s tělem. Podobně jako se masce přizpůsobilo tělo, se jí musí přizpůsobit i hlas. Je nemožné, aby herec používal svůj přirozený hlas, stejně jako nepoužívá obvyklé držení těla a gesta. Lecoq píše, že v půlobličejové masce je i text „maskován“ a jakákoli psychologická hra je nemožná. Typ herectví jaký maska vyžaduje je výrazně fyzický.

Půlobličejová maska má v podstatě stejný herní potenciál jako charakterová celoobličejová maska jen s tím rozdílem, že se k fyzickému projevu připojuje hlas. To, co se studenti naučili s maskami, se kterými se setkali v prvním ročníku, teď mohou rozvinout a využít. Mohou pracovat s neutralitou i s proti-maskou. Typy *commedie dell'arte* k tomu přímo vybízí. Žádná z masek zde není jednoznačná. „Harlekýn je naivní, ale i vypočítavý, Capitáno⁸⁷ je silný, ale zároveň ustrašený, Dottore⁸⁸ zná

⁸⁷ Komická maska *commedie dell'arte*. Typ tlučhuby, chvástavého vojáka, který je zároveň zbabělcem.

⁸⁸ Masky reprezentující starého muže - vzdělance, který hojně používá učené citáty a rád řeční. Jeho proslovy jsou ale zmatené, jakoby nesouvislý proud myšlenek. Dottore je učenec, ale v praktickém životě

všechno, ale nerozumí ničemu, Pantalone je sebejistým šéfem, ale když se zamiluje, ztrácí nad sebou kontrolu.“⁸⁹ Lecoq dodává, že vypjaté situace, ve kterých se postavy commedie dell'arte ocitají má na svědomí jejich vášně, která je tlačí do krajností. Stejně jako tragikomický fakt, že zemřít zde může každý a na cokoliv - od touhy, přes hlad až po žárlivost.

Mechaničnosti a povrchnosti hraní, před kterou Lecoq varoval, se dá podle něj nejlépe vyvarovat, pokud bude každý pohyb a gesto prováděno s dramatickým záměrem. Lecoq upozorňoval studenty, že není nutné hýbat se po celou dobu. Maska je ve své podstatě nehybná, a proto je dobré využívat této její kvality i ve hře. Herec musí mít vždy na paměti, že to co hraje, je svázáno s „životem“ a měl by se tudíž snažit o rozšíření smyslu toho, co hraje a nezaměřovat se jen na formu. Je důležité, neztratit tento rozměr, protože se pak může snadno přihodit, že herec začne hrát „esteticky“ a uzavře se živelné, otevřené hře.⁹⁰ Vše, co, herec hraje, by mělo mít dramatické opodstatnění např. akrobacie, která je v commedii dell'arte využívána, nesmí být samoučelná. „Když Pantalona zachvátí hněv a udělá přemet, divák si nesmí říct: „Ó, jaký nádherný přemet! ‘ ale ‘Jaká kouzelná zuřivost! ‘“⁹¹

Podle Lecoqa v commedii dell'arte poskytují základní příležitost pro hru *lazzi*. Ve scénářích commedie dell'arte se vyskytují pouze jako dále nerozvedená poznámka značící herecký výstup komického rázu. Pojem *lazzi* je často spojován s improvizací, ale Lecoq to považuje za mýlku. Tradice předávání role z otce na syna, nebo z mistra na žáka obnášela předání přesné podoby či struktury představení se všemi možnými variantami. Moment, kdy přichází *lazzi*, i co se v něm odehrává, muselo mít, podle Lecoqa, přesnou podobu a načasování, což by improvizace neumožňovala.⁹² Improvizace byla využívána při přípravě výstupů, ale před diváky již nikoli.

je prostoduchý. (srov. KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie Dell'arte*. Praha: Panorama, 1987, s. 107-117)

⁸⁹ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 113.

⁹⁰ Srov. LECOQ, J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: ROUTLEDGE, 2006, s. 107.

⁹¹ LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 116.

⁹² Srov. LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 115.

Lecoq podotýká, že pokusit se hrát *commedie dell'arte* není rozhodně lehký úkol. Mladí herci se často uchylují ke křiku, přehnané gestikulaci a přílišnému nadsazování ve snaze dosáhnout požadovaného „stupně hraní“. Neumí využívat hru ticha a nehybnosti a uniká jim podstatný aspekt, kterým je již zmiňovaný tragický rozměr. Lecoq píše, že i přes časté nepochopení a nezdařilým vyrovnání se s *commedii dell'arte* ji i nadále zachovává jako součást své metody, protože věří, že je to zkušenost, která je pro herce důležitá a mohla by pro ně být později velkým přínosem.

ZÁVĚR

Lecoqova mezinárodní divadelní škola funguje bez přestávky již padesát čtyři let. Studenti, kteří projdou studiem Lecoqovy metody, zakládají společně nové divadelní soubory, hrají, režirují, věnují se dramatické tvorbě, scénografii atd. Lecoq usiloval o rozšíření své metody, která má kořeny ve francouzském divadle dvacátého století, a proto někteří jeho žáci založili (a stále zakládají) ve své zemi divadelní školu, která využívá a dále rozvíjí její principy.

V Čechách započala škola pracující na základě Lecoqovy metody svou činnost v roce 2007. Nese jméno „Budilova divadelní škola“ a její zakladatelkou je Vendula Burger (Prager), která byla Lecoqovou žákyní od roku 1995.

Tato práce, věnovaná tématu užití masky v metodě Jacquesa Lecoqa, se v první části zabývala metodou obecně. Seznámili jsme se strukturou a náplní studia, které je rozvrženo do dvou let. V této části jsme si osvětlili konkrétní pojmy a základní principy, se kterými metoda pracuje. První ročník studia je zaměřen na dvě hlavní oblasti: na improvizaci a analýzu pohybu. Druhý ročník zahrnuje studium několika divadelních žánrů (melodrama, antickou tragédii, bufonádu, *commedii dell'arte* a klaunérii), skrze které si studenti osvojují různé herecké techniky. V první kapitola jsme tedy de facto rozebrali zejména oblast prvního ročníku.

Další část (druhá kapitola) práce se zaměřila na základě Lecoqova životopisu na spojitosti mezi jeho metodou a činnostmi jiných francouzských divadelních tvůrců. Lecoqova cesta k divadlu a k metodě, kterou sestavil, započala setkáním s Jeanem-Louisem Barraultem v roce 1941, vedla přes herecké tréninky u Clauda Martina, až ke spolupráci s Jeanem Dasté v souboru *Les Comédiens de Grenoble*. Lecoq se učil fyzickému výrazu, improvizaci a práci s maskou. Jak jsme si ilustrovali, divadelní tvorba a herecký trénink, kterému se od počátku věnoval, má jasné zakotvení v divadelních renovacích Jacquesa Copeaua.

První dvě kapitoly tedy obsahují obecné údaje o metodě a zasazují ji do historického kontextu. Třetí kapitola podrobně rozvádí hlavní téma: Užití masky v metodě Jacquesa Lecoqa.

Jak jsme si uvedli, masky jsou důležitou součástí Lecoqovy metody. Lecoq je dělí na dvě hlavní skupiny. Tou první je maska neutrální a tou druhou masky expresivní. Neutrální maska se používá pouze pro účely hereckého tréninku. Je to maska klidných, vyvážených rysů, nevyjadřující žádnou emoci. Tato maska umožňuje herci koncentrovat se plně na své tělo. Pomáhá odstraňovat stereotypní pohybové manýry a uvádí herce do „bodu nula“, neutrálního stavu, který herci znemožní dopředu promýšlet následující pohyb, a donutí ho setrvat v přítomném okamžiku. Neutrální masku používá Lecoq i ve cvičeních ztotožňování (s přírodními živly a materiály).

Do skupiny expresivních masek, spadají masky charakterové, larvální, užité, kontra-masky a masky *commedie dell'arte*.

Charakterové masky, které se v Lecoqově metodě používají, jsou masky celoobličejové. Jsou to masky s lidskými rysy nabízející ke hře určitý charakter. Funkční charakterová maska by měla být schopná měnit svůj výraz s ohledem na to, jak se v ní herec pohybuje tzn., že musí být udělána tak, že funguje – je stále „živá“ i v rozdílných polohách. Omezení, které vychází ze skutečnosti, že je herec v masce ochuzen o dva silné výrazové prostředky – o hlas a mimiku, nutí herce naučit se zahrát charakter postavy skrze jednání. Je de facto donucen zaměřit se na základní pohybovou strukturu a postoje těla daného charakteru. Způsob, jakým se herec v masce pohybuje, je z velké části určován maskou samotnou, ale zároveň herec získává schopnost plně se koncentrovat a uvědomovat si pohyby svého těla s odstupem od toho, co vytváří.

Funkčnost charakterové masky prověří nejlépe kontra-masky. Kontra-masky není dalším typem masky, i když ji tak Lecoq představuje. Jedná se v podstatě o „proti úkol“. Kontra-masky je obrácený způsob hry s charakterovou maskou (popř. s larvální maskou). Charakter, který se při pohledu na masku nabízí, je zahrán protichůdně. Pokud

maska působí dojmem neomaleného tupce, herec nezvolí např. pomalý, nemotorný, hrubý pohyb, ale začne hrát jemného, distingovaného člověka. Toto cvičení, prověří funkčnost masky. Pokud zahraje odlišné polohy, jedná se o masku vhodnou pro divadlo.

Jiné kritérium, které musí podle Lecoqa maska splňovat, aby byla pro divadlo vyhovující je to, že musí být o něco větší anebo menší, než je hercův obličej a nesmí k němu pevně přiléhat. Jedině tak je totiž možné, aby došlo k vytvoření požadovaného odstupu.

Jedním z principů Lecoqovy metody je neustálé hledání, zkoušení a experiment. V rámci hledání a zkoumání masek vhodných pro divadlo je součástí studia práce s larválními a s užitnými maskami. Larvální masky mají jen hrubé lidské rysy a více než člověka připomínají podivná zvířata či mimozemské bytosti. Pohyb, který potřebují ke svému „oživení“, musí být výrazný a velký. Hra s užitnými maskami a dalšími jinými, improvizovanými maskami rozvíjí v hercích cit pro vystižení detailu, rysu charakteru. Podobně jako při cvičeních ztotožňování, i zde se herci zaměřují na nalezení dynamiky masky. Tato dynamika, by se pak měla promítnout do hercova těla a jeho pohybů.

Jak jsme si ukázali, práce s maskami je završena v druhém ročníku setkáním s commedií dell'arte, ve které se používají masky půlobličejové. Herci v těchto maskách mluví, přičemž nepoužívají svůj běžný hlas, ale uzpůsobují ho masce, podobně jako jí uzpůsobily pohyb těla. Lecoq pracuje s tradičními typy commedie dell'arte, ale zároveň nechává studentům možnost vytvořit si nový typ či hrát v masce, kterou si sami vyrobili.

Funkce masky v hereckém tréninku je v podstatě demaskující. Na jedné straně maska dokáže vyvolat v herci pocit anonymity, ale na druhé straně odhalí veškeré nedostatky a obnaží hercovo tělo. Masky „zvěčňují“ hercovu tvář, ochuzuje ho o bohatou proměnlivost lidské tváře a odvádí pozornost k tělu. Masky dovoluje herci, aby si plně uvědomil odtržení těla a tváře, ale i jejich vzájemné propojení a ovlivňování. V kapitole o neutrální masce jsme hovořili o těžkostech, které někteří herci prožívají při prvním setkání s maskou, o neschopnosti vystihnout postavu skrze tělo a jeho pohyby či

gesta. Lecoqova metoda učí herecké technice, která dává primát tělu a maska je tu proto, aby pomohla toto tvůrčí, proměny schopné, „mluvící“ tělo oživit.

BIBLIOGRAFIE

primární:

česká (a slovenská):

HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996. 237 s.

HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. 291 s.

KRATOCHVÍL, K. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987. 584 s.

MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho starý holubník*. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť: veda, 2006. 556 s.

SAINT-DENIS, M. *Výchova pro divadlo*. Brno: JAMU, 1989. 94 s.

ZIMBARDO, P. *Moc a zlo*. Břeclav: MORAVIAPRESS a.s., 2005. 199 s.

cizojazyčná:

ROLFE, B. *Behind the Mask*. Oakland: PERSONABOOKS, 1977. 65 s.

LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001. 169 s.

LECOQ, J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: ROUTLEDGE, 2006. 157 s.

sekundární:

cizojazyčná:

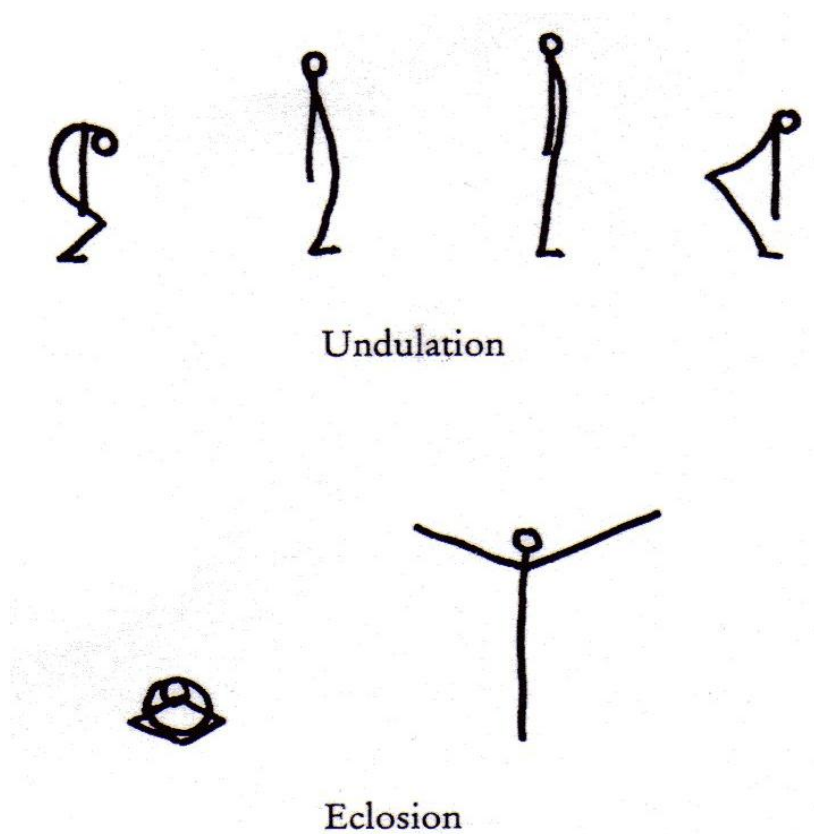
DEÁK, F. *Antonin Artaud and Charles Dullin: Artaud's Apprenticeship in Theatre*. In *Educational Theatre Journal*, October 1977, Vol. 29, No. 3, s. 345-354.

ECHOLS, R. *I am a Chimera*. In *The Theatre Crafts Book of Make-up, Masks, and Wigs*. Emmaus: Theatre Crafts Books, 1974. s. 209-220.

ELDREDGE, A., HUSTON, W., *Actor Training in the Neutral Mask*, In *The Drama Review: TDR*, Dec., 1978, Vol. 22, No. 4, s. 19-28.

SERPER, Z. *Mask and face in Noh Theatre*. In *ASSAPH - Studies in the Theatre*, 1993, No. 9, s. 29-42.

PŘÍLOHA

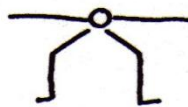


Obrázek č. 1: Vlnění a rozkvět

(LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001. s. 72.)



The samurai



The table



The grand harlequin no. 1



The forward feint



The hip opening



The mirror hip opening



The rolling forward feint



The grand harlequin no. 2



The table



The samurai

Obrázek č. 2: Devět postojů

(LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001. s. 78.)



Obrázek č. 3: Neutrální maska zhotovená Amletem Sartorim

(LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001. s. 37.)

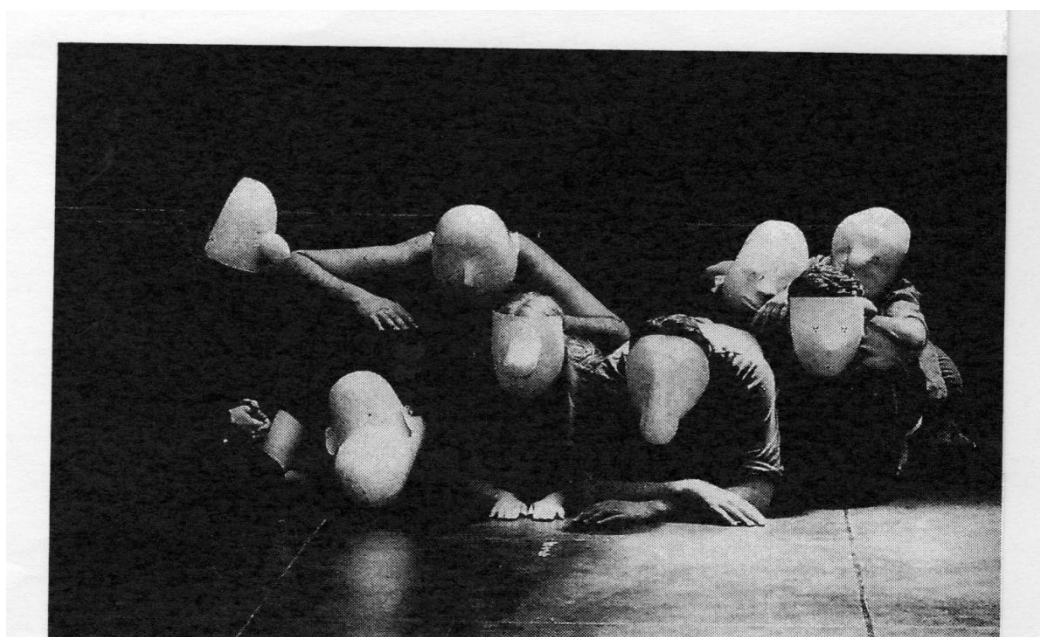


Obrázek č. 4: Jacques Lecoq v charakterové masce zvané „Jezuita“

(LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001. s. 57.)



**Obrázek č. 5: Charakterová maska vyrobená studentkou Lecoqovy metody
(Nathalie Pavlata)**



Obrázek č. 6: Larvální masky (studenti při improvizaci)

(LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001. s. 58.)



Obrázek č. 7: Jacques Lecoq v masce Pantalona

(LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001. s. 110.)



Obrázek č. 8: Seiline Vallée v masce Pantalona